



**UEPB**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS I  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE**

**ITAMARA PATRICIA DE SOUZA ALMEIDA**

**LITERATURA MARGINAL/PERIFÉRICA:  
MUITAS MARIS, TANTAS ANAS EM *MANIA* E *VÍCIO* DE MARIANA FELIX**

**CAMPINA GRANDE – PB  
2020**

**ITAMARA PATRICIA DE SOUZA ALMEIDA**

**LITERATURA MARGINAL/PERIFÉRICA:  
MUITAS MARIS, TANTAS ANAS EM *MANIA* E *VÍCIO* DE MARIANA FELIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras e Literatura.

**Área de concentração:** Literatura, Memória e Estudos Culturais.

**Orientadora:** Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra.

**CAMPINA GRANDE – PB  
2020**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

A4471 Almeida, Itamara Patricia de Souza.  
Literatura marginal/periférica [manuscrito] : muitas Maris, tantas Anas em Mania e vício de Mariana Felix / Itamara Patricia de Souza Almeida. - 2020.  
134 p.  
Digitado.  
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2021.  
"Orientação : Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."  
1. Literatura marginal/periférica. 2. Representação feminina. 3. Análise literária. 4. Mulher. I. Título  
21. ed. CDD 801.95

ITAMARA PATRICIA DE SOUZA ALMEIDA

**LITERATURA MARGINAL/PERIFÉRICA:  
MUITAS MARIS, TANTAS ANAS EM *MANIA* E *VÍCIO* DE MARIANA FELIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras e Literatura.

**Área de concentração:** Literatura e Estudos Interculturais

Aprovada em: 26/08/2020



---

Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra (Orientadora)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB/PPGLI)



---

Profa. Dra. Tânia Araújo Lima  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN/PPGEL)



---

Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB/PPGLI)

Às **escritoras** e aos **escritores** periféricos/os deste enorme país, por empenharem sua literatura e suas vidas na construção de um mundo mais justo e igualitário e por me mostrarem o óbvio: que pessoas como nós, também fazemos literatura, arte, cultura, pesquisa. Sem abrir mão de nossas identidades, nossas subjetividades, nossos lugares geográficos, nossas lutas, nossas dores e alegrias. Sem arredar o pé da luta diária, pela sobrevivência e reconhecimento do nosso povo negro como sujeitos de direitos, como intelectuais, como gente, como agente fundante deste país, DEDICO.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar agradecendo à Dalva. Sem ela, Campina Grande não teria o mesmo significado. Sem ela, talvez não existisse esse trabalho, esse mestrado. Dalva é a minha amiga paraibana; não há laços de sangue, mas de afeto, de carinho e amor. Tenho muitos motivos para não esquecer Campina Grande, mas Dalva é o mais importante deles. Foi a responsável por me dar um lar e uma família inteirinha, me confiou a sua dinâmica familiar. Aqui eu gostaria de lembrar as meninas Sofia e Alcília, suas netas, minhas amiguinhas: com elas os dias eram mais alegres e leves e Andréia, sua filha, e minha grande incentivadora. Aquela pessoa que te joga pra cima, que te entende só de olhar e não mexe nas suas feridas, mas te acolhe. Estendo esse agradecimento a todos os outros integrantes dessa família que me acolheu e me fez um deles.

Agradeço a minha mãe, Damiana, por seguir me dando condições de continuar estudando e fazendo minhas próprias escolhas, mesmo quando discorda totalmente delas. Há respeito. A Paraíba é longe demais do RN, não é mesmo, mãe? E o menino? E o marido? A senhora fez dar certo. Aqui também estendo os agradecimentos a minha irmã Daniele, a meu irmão Patrício e a meu padrasto Luiz. Sei que Rian dava trabalho a todos.

Agradeço ao meu companheiro Elias pelo cuidado, confiança e incentivo e por “segurar as pontas” em casa. Agradeço de todo coração por não se atrasar nas madrugadas em que tinha de me buscar na rodoviária deserta de Assú. Isso foi muito importante.

Agradeço ao meu filho Rian pela paciência e compreensão em ter a mãe distante, mas agradeço principalmente pelos melhores abraços do mundo que eu recebia quando chegava à casa.

Agradeço a Aline Muras pela gentileza de me confiar seus livros da Mariana Félix recém-comprados. E agradeço as minhas amigas Jaíza e Andreza, diretamente responsáveis por eu ter seguido no mestrado. À Jaíza pelo incentivo, por propor segurarmos as mãos e irmos juntas à seleção na Paraíba, quase “sem eira nem beira”. Era distante, mas era possível. Guardo as melhores risadas de minha vida e os maiores micos também (você sabe do que falo). À Andreza, por quem mantenho tanta admiração e afeto, agradeço por acreditar em mim. Foi a primeira pessoa que se disponibilizou para ajudar com projeto e com lugar para ficar e financeiramente, se precisasse, e tantas outras coisas. Amiga, não há como descrever aqui, com palavras; quero lhe ver. No entanto, o maior presente que me deste foi o encontro com sua mãe, Dalva.

Agradeço, de modo muito especial, à professora Rosilda, minha orientadora, por seguir comigo nesta caminhada. Sei de suas inúmeras responsabilidades e de seu compromisso na defesa de uma universidade e uma sociedade mais plural e justa para pessoas como nós. Estendo aqui, de forma simbólica, meus agradecimentos a sua amiga e minha primeira orientadora, Lilinha.

Também gostaria de agradecer à professora Tânia e ao professor Wanderlan pelas contribuições na banca examinadora de qualificação. À professora Tânia, agradeço também pela abertura ao diálogo, pela leitura atenta do texto e pelas proposições de caminhos. Revelo um segredo: houve uma época em que eu queria muito ser sua orientanda na UFRN, mas os caminhos proporcionaram esse encontro de outra forma. A admiro desde que lhe vi em Ipanguaçu/RN disposta a discutir a conjuntura política e os desafios da educação brasileira em 2015 – afinal, os anos 2000 chegavam ao seu período de debutante... rs. Ao professor Wanderlan, agradeço ainda pelos diálogos anteriores à qualificação, pelo empenho e por se importar. Pela leitura atenta e preocupada do texto. Gostaria de agradecer, especialmente, por direcionar um caminho não enxergado na minha vida acadêmica, não sobre o texto em si, mas sobre um modo de ser, de agir como pesquisadora sem que isso signifique oposição às minhas convicções políticas e ideológicas. Aqui, estendo os agradecimentos aos meus professores e professoras da pós-graduação.

Agradeço aos meus colegas da pós-graduação, uma boa turma, apesar de que a cerveja, no final das contas, nunca saiu como planejamos. Em especial, eu gostaria de agradecer as minhas amigas Paulinha, Paula e Helô. Tudo, tudo era melhor com elas. À Paulinha eu agradeço ainda por fazer a correção da dissertação e por ser companhia para todos os momentos. À Paula por dividir as angústias comigo e por ser essa sensibilidade em pessoa e à Helô por existir, mana. Por me abrigar, me ouvir, me sentir. Por ter cruzado o meu caminho ainda em João Pessoa. A gente tem um laço muito especial. Todas vocês fazem parte das melhores lembranças da Paraíba e da minha vida. Aproveitando esse tema da amizade, gostaria de agradecer a todas as mulheres, minhas amigas de luta, de vida. Em especial às companheiras do Movimento de Mulheres Camponesas do Brasil.

Agradeço, ainda, a CAPES/CNPQ pela concessão de bolsa no último ano da pós-graduação.

E agradeço a todas as pessoas que, diretamente ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

**É TUDO NOSSO!**

## RESUMO

Esta pesquisa propõe uma abordagem sobre a literatura marginal/periférica. Compreendendo que ainda existem imprecisões e disputas para conformar o conjunto de textos e expressões artísticas oriundas das periferias do Brasil, tanto por parte dos escritores como dos críticos, adotamos para essa pesquisa a definição de Nascimento (2006), que adicionou o termo “periférica” à denominação inicial proposta por Ferréz (literatura marginal) na tentativa de diminuir a confusão entre os dois movimentos homônimos: o da década de 1970 – conhecida também por *Geração do Mimeógrafo* – e o do início dos anos 2000. Dedicamo-nos, especialmente, na análise de poemas de dois livros da escritora Mariana Felix: *Mania* (2016) e *Vício* (2017), principalmente aqueles que tematizam a vivência das mulheres, seus corpos, cotidiano e ancestralidade, buscamos perceber como a periferia e a urbanidade são vivenciadas, sentidas, ressignificadas e, sobretudo, representadas por uma mulher negra que se (auto)descreve em seus textos e faz esse movimento de (auto)representação, descrevendo tantas realidades de tantas outras mulheres, negras, periféricas.

**Palavras-chaves:** Literatura marginal/periférica. Mariana Felix. Representação feminina.

## RESUMEN

La investigación propone un enfoque sobre la literatura marginal/periférica, comprendiendo que todavía hay imprecisiones y disputas para dar forma al conjunto de textos y expresiones artísticas de las periferias de Brasil, tanto para los escritores como para los críticos, así adoptamos para esa investigación, la concepción de Nascimento (2006), que agregó el término “periférica” a la denominación inicial propuesta por Ferréz (literatura marginal, en un intento por reducir la confusión entre los dos movimientos homónimos de la década de 1970 - conocida también por *Geração do Mimeógrafo* – y principios de la década de 2000. Nos dedicamos, en especial, al análisis de poemas de dos libros de la escritora Mariana Felix, que son *Mania* (2016) e *Vício* (2017), principalmente aquellos que teorizan la experiencia de las mujeres, sus cuerpos, la vida cotidiana e ancestralidad, buscamos comprender cómo esta periferia, esta urbanidad es experimentada, sentida, resignificada y, sobretudo, representada por una mujer negra que se describe a sí misma en sus textos y hace ese movimiento de (auto) representación de muchas otras mujeres, negras, periféricas.

**Palabras-clave:** Literatura marginal/periférica. Mariana Felix. Representación femenina.

## **LISTA DE QUADROS**

<b>QUADRO 1</b> – Tipos de violência domésticas encontrados nos poemas .....	110
--	-----

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
2	<b>LITERATURA MARGINAL/PERIFÉRICA: IMPLICAÇÕES E TENSÕES, LEGITIMIDADE E REPRESENTAÇÃO</b> .....	17
2.1	<b>Deslocamento do termo marginal: uma rasura no estabelecido, um ato performativo, um posicionamento político</b> .....	26
2.2	<b>“Como é essa literatura marginal?” Considerações sobre o surgimento da literatura marginal/periférica</b> .....	29
2.2.1	<i>A influência do Hip-hop</i> .....	37
2.2.2	<i>Mercado editorial</i> .....	42
2.3	<b>Slams e saraus: potencializando a literatura marginal/periférica</b> .....	46
2.3.1	<i>Os saraus e slams como dispositivos enunciativos</i> .....	49
2.3.2	<i>Slam: surgimento e desdobramentos</i> .....	50
2.3.3	<i>Dos salões para os bares: resignificando os saraus poéticos</i> .....	55
3	<b>A INSERÇÃO DAS MULHERES NA LITERATURA MARGINAL/PERIFÉRICA: EM BUSCA DE UMA ESCRIVIVÊNCIA DAS MULHERES NEGRAS</b> .....	60
3.1	<b>Como as mulheres são representadas na literatura marginal/periférica de autoria masculina</b> .....	61
3.2	<b>Por uma escrevivência das mulheres negras na literatura marginal/periférica</b> .....	75
4	<b>MUITAS MARIS, TANTAS ANAS EM MANIA E VÍCIO DE MARIANA FELIX</b> .....	86
	<b>Erro! Indicado</b>	
4.1	<b>Mariana Felix, “preta e escritora”</b> .....	87
4.1.1	<i>Mania e Vício: uma apresentação</i> .....	90
4.2	<b>“Preta”, “Identidade”, “Raiz”: Poemas sobre cor, dor e resistência</b> .....	92
4.3	<b>Denúncias em rima e métrica de uma realidade nua e crua</b> .....	100
4.4	<b>Matando o “Anjo do Lar”: desconstruindo o “Cotidiano”</b> .....	107
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	113
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	117
	<b>ANEXOS</b> .....	123

## 1 INTRODUÇÃO

*“Estar à margem significa pertencer ao todo, mas está fora do corpo principal”.*

(bell hooks)

Atualmente, vivenciamos no país uma efervescência do que alguns estudiosos vêm denominando de literatura marginal/periférica, a exemplo da antropóloga Érica Peçanha do Nascimento (2006). Já outros como Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2011) preferem usar apenas Literatura Marginal, ou “nova geração da literatura marginal” ou ainda “nova literatura marginal”, por considerar que a adesão do marginal à literatura é parte de um posicionamento político contra hegemônico que permeia há tempos a literatura brasileira, como exemplo cita a Literatura Marginal dos anos de 1970.

Esses escritores e escritoras da literatura marginal/periférica (optamos pela denominação de Nascimento) são oriundos das periferias do Brasil e, realçam em suas produções as experiências como pessoas marginalizadas de situações sociais, econômicas, de gênero, raça, de desigualdade e omissão do Estado brasileiro. Torna-se bastante comum que, praticamente, todos os textos tenham um viés político e de denúncia e contestação social, ligados à violência policial nas favelas, a vida urbana nas metrópoles e ao cotidiano de trabalho pesado, pois muitos dos escritores são trabalhadores de fábricas, da construção civil, dos mercados e utilizam-se dessas realidades na hora de escrever.

Não que abordar temas do cotidiano da vida urbana seja novidade, mas talvez um elemento balizador seja a origem periférica dos escritores e a autodenominação de periféricos. Esses escritores e escritoras reivindicam sua origem social no fazer literário, como marca de contestação e um modo de escancarar que a periferia é também lugar de arte, de sentido, de expressões culturais. Um modo de dar novos significados a periferia e aos periféricos. Dessa forma, o uso da linguagem, própria do cotidiano e despreocupado do rigor na fala, mas também na escrita, torna-se mais uma marca significativa.

A utilização de espaços públicos para a realização dos saraus e *slams* funcionam como *dispositivos* capazes de intervir nas dimensões da divulgação, da amplificação e do fomento da literatura marginal/periférica. De um lado, os *slams* de poesia, mais rigorosos por seguirem um critério de tempo e por se tratarem de uma batalha de poesia a qual é vencida no que o povo, tornado em público, julgar ser o/a melhor. De outro, os “novos” saraus que saíram dos salões das elites e foram para os bares e espaços públicos. Ambos os *dispositivos* permitem o culto, a festa para exposição dos textos e a reivindicação das situações sociais, econômicas,

raciais como inerente aos textos. Elementos que somados formam o conjunto dessa literatura, pois não é possível entendê-la apenas no âmbito da escrita, mas também por agenciar, além da escrita, outras dimensões da comunicação como corporeidade, voz para performatização dos textos, dialogando, então, com a ideia de “obra inteira” em que as palavras se desenvolvem num conjunto gestual, sonoro e de circunstância de modo a fazer sentido (ZUMTHOR, 2005).

Constituída, de forma mais sistemática, a partir da publicação dos três atos das edições especiais da revista *Caros Amigos* em meados dos anos 2000, intitulada *Caros Amigos/Literatura marginal: a cultura da periferia*, a literatura marginal/periférica nasce em São Paulo e tem o escritor Ferréz como seu principal expoente, pois além de escrever e reivindicar o *selo* de “marginal”, também contribuiu para lançar vários nomes de escritores das periferias do Brasil, por meio das publicações especiais da já referida revista, da criação de editoras populares - nas quais os escritores podiam publicar livros mais baratos e com maior alcance -, além da construção de espaços extraliterários para diálogos e organização social.

No caso de Ferréz, o engajamento era no movimento *hip-hop*. Contudo, esses espaços extraliterários conformam ainda a construção de *dispositivos enunciativos* como os saraus e os *slams* que, como afirmamos, possibilitam maior abrangência e divulgação da literatura marginal/periférica e outras expressões do projeto literário desses escritores, como bem salienta Érica Peçanha do Nascimento (2009, p. 105-106):

O programa de ação estética, ou o projeto literário dos escritores, consiste em retratar o que é peculiar aos sujeitos e aos espaços marginais, especialmente com relação às periferias urbanas brasileiras, numa escrita singular. Já o projeto intelectual amplo, no qual está inserido tal projeto literário, abarca o objetivo de «dar voz» ao grupo social de origem dos escritores, por meio de relatos dos problemas sociais que os atinge; e dar também nova significação à periferia, por meio da valorização da «cultura» deste espaço e de uma atuação que busca estimular a produção, o consumo e a circulação de bens culturais.

Além dos saraus e *slams*, que agem como *dispositivos* capazes de enunciar um “programa de ação estética” (NASCIMENTO, 2009), e possibilitam a oralidade e a performance, é importante lembrar que a maioria desses textos circulam em folhetos fotocopiados, em livros independentes, editoras populares, em *fanzines* e mesmo nos muros dos grandes centros urbanos.

Quanto à terminologia, adotamos a de “literatura marginal/periférica” por representar uma maior abrangência ou uma junção das denominações de Ferréz e do esforço de algumas pesquisadoras como Nascimento (2006) e Tennina (2017) em sistematizarem da melhor forma tal conceito. Na revista *Caros Amigos*, Ferréz afirma a literatura marginal como uma “cultura

da periferia”, literatura feita por sujeitos marginais como uma “cultura” (costumes, hábitos, linguagem) da periferia. O autor, portanto, afirma que existe uma maneira própria de se escrever na periferia, de “cultivar”, de “cultuar” aspectos do dia a dia dos sujeitos em sua territorialidade.

Logo, o “periférico” da literatura marginal/periférica diz respeito ao conjunto: lugar geográfico, a linguagem dos textos, a origem dos escritores e as abordagens que os textos sugerem, mas também a *performance* de contestação política e estética vigentes, semelhante a Literatura Marginal dos anos de 1970, na qual, embora os escritores não fossem marginais enquanto situação socioeconômica, buscavam um pacto entre “‘nosso povo’ e o ‘escritor típico do misere cultural’” (CÉSAR, 1993, p. 112), ou seja, uma aproximação com o objeto narrado (PATROCÍNIO, 2011).

Outra implicação da literatura marginal/periférica (na verdade da literatura contemporânea) está na busca por representações que sejam representativas das diversas perspectivas sociais (DALCASTAGNÈ, 2002). Desse modo, a questão da representação enquanto escritores de periferias é uma constante nesse fazer literário, por isso alguns críticos, como veremos ao longo do texto, configuram como relatos pessoais memorialistas, sem valor literário.

No entanto, o que parece estar em jogo são tensões que podem possibilitar novos paradigmas capazes de ler e entender essas produções do presente. Além de uma busca pela democratização do fazer literário (DALCASTAGNÈ, 2012) e que, portanto, a “[...] hierarquia do critério estético é ela mesma um sintoma da crise que estas narrativas abrem para o campo literário e seus pressupostos [...]” (JUSTINO, 2014, p. 135).

Porém, em meio a essa efervescência da literatura marginal/periférica, na qual o nome do Ferréz surge inevitavelmente como expoente, como porta voz, logo, como representante, alguns questionamentos foram surgindo sobre a inserção e visibilidade da produção feminina, tais como: *quem são as mulheres da literatura marginal/periférica?* Ou como perguntou Pilar Louza e Lago na dissertação intitulada *Corpo, voz e resistência: a (des)construção da representação feminina nas obras poéticas de Elizandra Souza e Luiza Romão*: “onde estão as mulheres da literatura marginal/periférica?” (LOUZA, 2017, p. 12), o que leva a tamanha invisibilidade? Louza (2017) traz à tona duas poetisas, a Elizandra Souza - que está ligada a literatura marginal/periférica desde o início, e diretamente envolvida com coletivos femininos - e a Luiza Romão - que se destaca no cenário dos *slams*.

De acordo com a jornalista e produtora cultural Jéssica Balbino (2016), tem crescido o número de mulheres inseridas na literatura marginal/periférica. Balbino sistematizou em sua dissertação de mestrado intitulada: *Pelas margens: vozes femininas na literatura periférica* de 2016, um mapeamento das mulheres que se autodenominam pertencentes à literatura marginal/periférica, utilizamos de alguns dados em especial no segundo capítulo. Balbino (2016) constata, por exemplo, que foi a partir de 2012 que começa a crescer a produção literária de mulheres das periferias. No entanto, essa produção não se deu de forma espontânea, ela só foi possível, em grande medida, pela auto-organização das mulheres nos saraus, *slams* e principalmente nos coletivos de mulheres e de forma coletiva essas mulheres realizaram denúncias e ações de intervenção nos saraus e *slams*. Como aconteceu em 2011 quando as mulheres realizaram o protesto *Mordaça*<sup>1</sup> que se originou por causa do:

[...] abuso e desrespeito contra as mulheres nos saraus [...] contra as cantadas e abusos sofridos. Na manifestação, escritoras, poetisas e entusiastas do movimento posaram para fotografias em preto e branco usando mordaças, utilizaram as mesas imagens em avatares de redes sociais e circularam pelos saraus *do Binho* e *Sarau do Fundão* com as bocas tapadas e segurando cartazes nos quais pediam respeito (BALBINO, 2016, p. 135).

E já em 2015 as mulheres realizaram nova intervenção, desta vez, contra um abuso em um sarau da Zona Sul de São Paulo, dessa forma, “Em apoio à vítima, mulheres de diferentes saraus de todo o país criaram a campanha *#nãopoetizeomachismo*” (BALBINO, 2011, p. 136), na qual as mulheres, participantes ou poetisas mudaram seus perfis de *Facebook* com a *hashtag* *#nãopoetizeomachismo* também reivindicaram espaços nos saraus para poemas que denunciassessem o machismo e a violência contra as mulheres.

Uma vez que as representações das mulheres são problemáticas, temos, por exemplo, nas obras do Ferréz uma lógica que reproduz o esquema de gênero dominante, no qual as mulheres, em especial da classe média, são inferiorizadas enquanto os homens assumem posições de poder, como constatou Tennina (2017). Esses elementos também estão presentes em outras obras de escritores da literatura marginal/periférica, como veremos em alguns textos (contos e poemas) analisados no livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* lançado em 2005 e organizado pelo Ferréz.

Dessa forma, tentando visualizar a produção feminina e como ela se constitui a partir dos encontros aos modelos de representação impositivos de feminilidade, elegemos dois livros da escritora Mariana Felix para compor o *corpus* deste trabalho. Os livros são *Mania*

<sup>1</sup> Nesse link é possível ver uma das ações do protesto *Mordaça*. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=pMQEvmM\\_8IM&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=pMQEvmM_8IM&feature=youtu.be)>. Acesso em: 12 ago. 2019.

lançado em 2016 e *Vício* de 2017. O recorte dos poemas selecionados dos dois livros em questão coaduna suas vivências enquanto mulher e negra, além de periférica. Dizemos além de periférica, pois o recorte de classe é bastante explorado na literatura marginal/periférica como um todo.

Nos poemas selecionados priorizamos, especialmente, aqueles que tematizam a vivência das mulheres, seus corpos, cotidiano, ancestralidade e resistência. Buscamos perceber como essa periferia, essa urbanidade é vivenciada, sentida, ressignificada e representada por uma mulher negra que se (auto)descreve em seus textos e, fazendo esse movimento, descreve tantas realidades de tantas outras mulheres negras, periféricas.

Dessa forma, este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, intitulado “Literatura marginal/periférica: implicações e tensões, legitimidade e representação” trazemos uma abordagem da constituição da literatura marginal/periférica e as implicações no campo literário brasileiro. Exploramos o recorrente uso do “marginal” para associar a um fazer literário, em oposição aos padrões vigentes e a posicionamentos políticos de contestação. Neste capítulo, ainda, buscamos trazer o conjunto de elementos que se juntam a esse fazer literário, conjunto este que Nascimento (2009) denomina de “práticas extraliterárias”, entre eles os *saraus* e os *slams*.

Para este capítulo destacamos, em especial, a importância dos estudos de Tennina (2017) e Nascimento (2006) para melhor compreensão do surgimento da literatura marginal/periférica e recepção da crítica - no caso da abordagem feita por Tennina (2017) - e as dimensões políticas e pedagógicas priorizadas por Nascimento (2006). Além de destacar a importância dos esforços de Ferréz como principal figura para consolidar e expandir a proposta de uma literatura marginal/periférica alinhada a uma perspectiva política que interaja com o movimento *hip-hop*, como um dos mais expressivos movimentos sociais das periferias.

No segundo capítulo “A inserção das mulheres na literatura marginal/periférica: por uma escrevivência das mulheres negras” tratamos, em um primeiro momento, das representações das mulheres que são veiculadas na própria literatura marginal/periférica e, em um segundo momento, das representações coletivas e individuais que as mulheres alcançam quando escrevem, visto que buscam na ancestralidade negra, na luta das mulheres e na desconstrução de estereótipos femininos seus elos com a vida e o cotidiano dessas mulheres, que como nos deparamos, são em sua maioria negras.

Aqui, destacamos a importância dos estudos de Pierre Bourdieu (2014) sobre a dominação masculina e Heleieth Saffioti (2014) sobre as hierarquias de gênero para tratar da

construção de estereótipos femininos e da dominação patriarcal muito presente ainda na literatura de modo geral e que também está presente na literatura marginal/periférica, por isso, neste capítulo analisamos alguns textos de homens que se inserem na rubrica dessa literatura.

Apontamos ainda a importância dos estudos de Lélia Gonzalez (1988; 2011) como uma das intelectuais brasileiras que melhor aborda a condição das mulheres negras na América Latina para ler a realidade dessas mulheres que escrevem na periferia. E as contribuições da escritora Conceição Evaristo (2005; 2009) uma das mais ávidas escritoras e intelectuais que defende que as experiências de pessoas negras ou afrodescendentes institui um modo próprio de fazer literatura, tanto esteticamente como ideologicamente e por isso, cunha o termo *escrevivência* para designar o fazer literário de pessoas negras que utilizam em seus textos suas próprias histórias de vida.

Ainda neste capítulo analisamos poemas de duas escritoras (ambas negras); Elizandra Souza por toda sua trajetória na literatura marginal/periférica, sua construção em meio aos coletivos femininos que reivindicam por espaço e que estimulam uma organização das mulheres dessa literatura, e; Bell Puã, pernambucana, por representar a influência e expressividade da literatura marginal/periférica para além do estado de São Paulo. Bell Puã ganha notoriedade no *Slam* das Minas de Pernambuco que é uma ramificação do *Slam* das Minas nascido em Brasília com o intuito de que as mulheres tivessem uma vaga na final do *Slam/BR* e se espalhou para vários estados brasileiros, tendo assim várias “filias” desse *slam* no país.

E por fim, no último capítulo *Muitas Maris tantas Anas em Mania e Vício de Mariana Felix* buscamos aprofundar essa análise da representação e autorepresentação das mulheres na literatura marginal/periférica – já iniciada no capítulo 2, tomando como *corpus* poemas dos livros *Mania* (2016) e *Vício* (2017). Ao nos depararmos com os textos de Mariana Felix percebemos várias possibilidades de análises, visto que os poemas desta autora dialogam com inúmeras abordagens de dimensões políticas e sociais, entre elas podemos citar a afirmação de uma identidade negra, a desconstrução dos estereótipos de feminilidade, o tema da denúncia da violência contra a mulher, o estupro e até mesmo o Femicídio. Esses temas foram os que priorizamos nas análises, contudo, ainda é fácil destacar a relação com a cidade, o mundo urbano, a violência policial, a crise política brasileira, a discriminação de classe e outros temas pulverizados, como a tecnologia, por exemplo.

Para auxiliar nas análises dos poemas sobre as questões raciais destacamos entre outros Leda Martins (1996), Conceição Evaristo (2009), Cuti (2010) e Lélia Gonzalez (1988).

Para tratar das várias formas de violência contra as mulheres Heleieth Saffioti (2013; 2015) e Davis (2016; 2018), da desconstrução dos estereótipos femininos Virgínia Woolf (2013) e da relação com a ironia Linda Hutcheon (2000).

E por fim, esperamos que essa pesquisa seja uma contribuição para o entendimento da literatura marginal/periférica, em especial para visualizar a produção de autoria feminina tendo como foco uma poeta ainda pouco conhecida e pouco explorada na academia. Existem diversas possibilidades de análises de seus textos. Aqui, optamos por uma, que descrevemos anteriormente, entretanto os caminhos continuam abertos.

## 2 LITERATURA MARGINAL/PERIFÉRICA: IMPLICAÇÕES E TENSÕES, LEGITIMIDADE E REPRESENTAÇÃO

*Hoje eu estou com frio. Frio interno e externo. Eu estava sentada ao sol escrevendo e supliquei, oh meu Deus! preciso de voz.*  
(Carolina Maria de Jesus)

Lucía Tennina (2017, p. 19) no livro *Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo* ao explorar os impasses no campo literário brasileiro observa que “[...] existe um limite [...], para pensar a ausência de limite no campo literário e é o de não ir além de um *corpus* homogêneo de escritores e artistas”, pois segundo a autora, embora haja consenso de que “os limites do campo literário estão sendo questionados pela literatura atual/do presente/contemporâneo” (TENNINA, 2017, p. 19), uma vez que as novas produções literárias “transbordam” a linguagem para diferentes tipos de discursos e formas, a fotografia, as *performances* e entre outros, ainda ignora-se ou reduz-se as produções “[...] literárias que vêm manifestando-se com cada vez maior visibilidade há mais de uma década a partir dos subúrbios da cidade de São Paulo” (TENNINA, 2017, p. 19).

Tennina direciona as críticas, em especial, à professora e crítica literária Flora Süssekind, porque propõe um *corpus*<sup>1</sup> para que se investigue esses impasses epistemológicos dos textos (contemporâneos) que não mais buscam um alinhamento às “Belas Artes”, posto que “[...] a produção desses autores questionaria o próprio campo literário na medida em que seus textos apostam na ampliação ou destruição de suas supostas margens a partir da resistência que impõe a sua própria definição” (TENNINA, 2017, p. 17), contudo, a mesma Süssekind avalia que escritores como Paulo Lins, Luiz Ruffato e Ferréz, considerados como um outro grupo que também produz na contemporaneidade, apenas correspondem aos interesses do mercado, produzindo uma literatura foto-jornalística e empobrecida, não merecedoras de uma “interpelação literária”, nos dizeres de Tennina (2017, p. 19). Ainda de acordo com ela sobre a Süssekind:

Ao abordar a produção desses escritores, a estudiosa brasileira a descreve em um artigo de 2005 como sendo um tipo de escrita empobrecida e explícita, de teor meramente documental, característica essa que se vê reforçada por “imagens foto-jornalísticas” que acompanham a trama, diluindo ou

---

<sup>1</sup> “Süssekind propõe um *corpus* [...] nele aparecem os nomes de Nuno Ramos, Carlito Azevedo, Augusto de Campos, Lourenço Mutarelli, André Sant’Anna, Veronica Stigger, Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira, Marília Gárcia e Beatriz Bracher” (TENNINA, 2017, p. 17). Vale frisar que esses nomes aparecem no artigo da Süssekind intitulado “A crítica como papel de bala” publicado em 2010.

neutralizando o processo narrativo, cumprindo a função de “fornecimento de prova de evidência do narrado” (SÜSSEKIND, 2005, p. 12) (TENNINA, 2017, p. 19).

É diante desse cenário seletivo e, por vezes, arbitrário da crítica literária que Tennina questiona quais as razões pelas quais as obras de um escritor como Ferréz não compõem um *corpus* que busca pensar essas novas epistemologias, mesmo dialogando com outras linguagens e podendo corresponder ao que Sússekind denomina de *experiências corais*<sup>2</sup>. Nesse sentido, ela afirma que tal “*corpus* selecionado pela crítica como privilegiado para pensar as produções literárias contemporâneas exclui de antemão as manifestações de determinados grupos em função de um critério dominante de valoração” (TENINNA, 2017, p. 20). Exclui toda uma massa de escritores e escritoras das periferias e suas “práticas extraliterárias”, nos dizeres da antropóloga Erica Peçanha do Nascimento (2009), desse critério de valoração.

Para Pierre Bourdieu (1996), essa valoração (das obras de arte) se dá como *illusio*, ou seja, construindo uma crença nas interações do *campo* com escritores, público e crítica, logo, essa valoração não é própria, não é intrínseca às obras, de modo que o papel do crítico torna-se importante, visto que ele é o “olho do esteta” (BOURDIEU, 1996, p. 333). Compreendendo *campo* como sendo uma teia dotada de significados e finalidades específicas, que são colocadas em prática pelo intermédio da posição na qual o agente se localiza, sendo que é por meio destas posições do *campo* que os atores distribuem suas forças, impondo limites de atuação. Força aqui pode ser entendida como poder simbólico.

Desse modo, o *campo* é o espaço de funcionamento e interações com o *habitus*, por sua vez, funciona como um sistema de posições sociais, construído ao longo do tempo na sociedade e se articula entre o indivíduo e a sociedade de forma interdependentes, pois, ao mesmo passo que um indivíduo age através de suas próprias ideias e convicções, essas mesmas ideias e convicções foram antes influenciadas pela sociedade (pelo conjunto de interiorizações de valores, logo, pelo *habitus*).

Ainda segundo Bourdieu (1983), dessa vez discutindo sobre o “campo científico”, afirma: “[...] a forma que reveste a luta inseparavelmente científica e política pela

---

<sup>2</sup> “Um conjunto significativo de textos parece ter posto em primeiro plano uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmaras de ecos na qual ressoa os rumos (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos. Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meios desfocados de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da história, quanto do campo mesmo da literatura” (SÜSSEKIND, 2013, p. 1).

legitimidade depende da estrutura do campo, isto é, da estrutura da distribuição do capital específico de reconhecimento científico entre os participantes na luta” (BOURDIEU, 1983, p. 136). Compreendendo que o autor aborda a ideia de *campo* como sendo dotado de regras específicas, de modo que, há correlação de forças de seus diferentes agentes, de modo também que não significa não haver desigualdade ou sobreposições na distribuição desse capital de reconhecimento, uma vez que:

O que está em jogo especificamente nessa luta é o monopólio da autoridade científica definida, de maneira inseparável, como capacidade técnica e poder social; ou, se quisermos, o monopólio da competência científica, compreendida enquanto capacidade de falar e de agir legitimamente (isto é, de maneira autorizada e com autoridade), que é socialmente outorgada a um agente determinado (BOURDIEU, 1983, p.122).

Sendo possível ser socialmente não outorgado a outros agentes determinados. De modo que, trazendo para literatura marginal/periférica e o papel da crítica, está por sua vez, segundo Julio Souto Salom (2014, p. 30) “[...] joga um papel determinante, seja para valorar positivamente, divulgar ou dinamizar sua posição no mesmo”, seja também, como explicita Tennina, para deslegitimar um determinado grupo. Ainda segundo Salom (2014, p. 30):

A esta função da crítica na produção do sentido público e do valor literário da Literatura Marginal/Periférica, se somam a outras “conexões extraliterárias” (NASCIMENTO, 2009, p. 88-106), que irão desde os editores de importantes revistas até instituições públicas ou privadas financiadoras de atividades culturais. Por isso o modelo do “campo literário” é muito útil para pensar as disputas e conflitos, assim como as estratégias e táticas (conscientes e semi-inconscientes) que os diferentes autores da Literatura Marginal Periférica mobilizam para a construção da sua trajetória, lembrando que o reconhecimento de seu valor literário não depende unicamente da produção textual, mas das interações entre os agentes envolvidos.

Salom, por sua vez, ao longo do seu trabalho, aponta as “imperfeições” da proposta de “campo literário” de Bourdieu para dar conta da literatura marginal/periférica, pois, para Salom (2014, p. 31), essa maneira de interpretar “[...] só pode passar pela separação conceitual de “dois subcampos””, sendo o da Indústria Cultural para a chamada “literatura comercial”, aqui também onde se enquadrariam Paulo Lins, Luiz Ruffato e Ferréz, segundo a análise de Sússekind, e o outro subcampo da “arte pura” para aqueles autores que buscam “[...] consagração lenta pela via do capital simbólico legítimo” (SALOM, 2014, p. 31).

Interessa-nos pensar aqui – voltando a literatura marginal/periférica e agenciando um texto de Alves (2016), sobre o discurso que Luiz Ruffato proferiu na Feira do Livro de

Frankfurt (FLF) no ano de 2013<sup>3</sup> - as tensões que estão postas no modo de analisar/dialogar com as produções literárias da contemporaneidade. Alves (2016, p. 152) afirma:

Esse comportamento desvela certos pontos de tensões entre aquilo que é legitimado como conhecimento (assentado numa tradição epistêmica que se confere o direito de categorizar, hierarquizar ou invalidar aquilo que não se enquadra em seu paradigma) e o que é relegado à condição de “testemunho” ou, no máximo, de “saber”.

Como o fez (neste último caso) o crítico Kar Erik Schollhammer ao relegar aos textos de escritores como Ferréz a alcunha de “*neodocumentarismo* popular” sem “[...] importância mínima literária” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 98). Segundo Alves (2016, p. 152), e como vemos acima no julgamento de Schollhammer sobre as obras de Ferréz a “[...] tradição discursiva aceita o outro e sua crítica desde que eles se enquadrem no lugar do menor, reconhecendo, desse modo, sua condição excepcional”. Ambos os autores, descritos por Sússekind como tendo obras “empobrecidas”, são na realidade, escritores que destoam do campo literário brasileiro mais tradicional, visto que em seus textos não predominam personagens dos tipos constatados pela professora Regina Dalcastagnè (2012) nos romances brasileiros, na pesquisa realizada com romances publicados entre os anos 1990-2004, pois segundo aponta a pesquisa, Dalcastagnè (2012, p. 20) afirma:

Na narrativa brasileira contemporânea é marcante a ausência quase absoluta de representantes das classes populares. Estou falando aqui de produtores literários, mas a falta se estende também às personagens. De maneira um tanto simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média. O que não significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há – mas com uma notável limitação de perspectiva.

Dada às devidas proporções podemos afirmar que Luiz Ruffato, assim como o Ferréz colocam em sua escrita o cotidiano da vida urbana, não se abstém do debate e das problemáticas políticas da atualidade e não negam suas origens de trabalhadores, usurpados pelo trabalho mal remunerado do sistema capitalista.

Na literatura marginal/periférica parece haver um consenso de que é preciso ultrapassar essa “limitação de perspectiva” que Dalcastagnè detectou nos romances brasileiros, pois, nos textos dos escritores e das escritoras das periferias pululam personagens

---

<sup>3</sup> O artigo do professor Wanderlan Alves, *O discurso de Luiz Ruffato em Frankfurt: polêmica, recepção inicial e paradigmas em disputa* está disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n48/2316-4018-elbc-48-00149.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2019.

que representam as próprias vidas urbanas, vivências e experiências de violências, desigualdades sociais, raciais, de gênero. Logo, a realidade brasileira<sup>4</sup>.

O que não parece ser muito diferente na tradição literária mais formal, já que os personagens brancos, homens, héteros e classe média dos romances analisados por Dalcastagnè (2012), condizem, em sua maioria, com os seus escritores e “produtores literários”, logo, “a classe média olhando para a classe”. Uma das diferenças reside que, enquanto o campo mais tradicional tem [...] “capacidade de falar e de agir legitimamente” (BOURDIEU, 1983, p. 122), outros agentes são silenciados, ou quando não, minimizados, para que assim ocupem uma “condição excepcional”, nos dizeres de Alves.

Alves (2016, p. 166), discutindo sobre os *paradigmas em disputas*, que circundam o discurso de Ruffato, aponta, ainda, que existe um processo de “[...] disputas e crises relevantes para o campo de reflexão sobre a literatura atual em curso também em outras partes do mundo, [...], destacando a necessidade de novas perspectivas de interpretação e análise de algumas produções artísticas e literárias contemporâneas”, essas mudanças, para o autor, podem configura-se em rearticulações e não em decadência (ALVES, 2016) como costumamos associar outros rearranjos que coloca em xeque um modelo mais tradicional.

[...] não se trata de uma concepção teleológica do campo cultural e dos processos discursivos da literatura, mas, sim, do conjunto de discursos que, ao serem elaborados, vão engendrando imagens contemporâneas da literatura atual e colaboram para a visibilidade da emergência de um paradigma da cultura das artes que já não corresponde plenamente ao paradigma da cultura da arte moderna surgido há mais de dois séculos. Ao mesmo tempo, põe em pauta reivindicações pela coexistência entre novos agentes culturais e outros já legitimados e, ainda, problematiza os vínculos entre literatura e representação – nos moldes em que são tratados tradicionalmente, a partir de um viés mimético-realista –, por meio de uma revisão dos projetos literários nacionais que marcaram a literatura moderna na América Latina. Pode-se designar tal processo como um “desrecale histórico” (a expressão é de Ginzburg), “uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados” (Ginzburg, 2012, p. 200) (ALVES, 2016, p. 166-167).

---

<sup>4</sup> Tal constatação não significa que apenas pessoas pobres possam falar e representarem pessoas pobres, que apenas pessoas negras possam falar e escreverem sobre pessoas negras e assim por diante. Significa que os grupos mais abastados são os que têm maior grau de legitimidade na sociedade e suas perspectivas são (em sua maioria) voltados para seus próprios interesses de classe, raça/etnia e gênero. Contudo, a busca é por uma literatura e uma sociedade menos excludente e com maior diversidade de perspectivas e não pela exclusividade de falar em nome *de* baseado em experiências e vivências (somente). Precisamos sim de uma teoria, assim como uma literatura que não leve em consideração apenas uma leitura eurocêntrica e etnocêntrica da realidade e para isso, torna-se importante que as consideradas minorias (mulheres, negros, LGBTs...) tenham condição de escreverem, teorizarem e disputarem esses espaços de legitimidade em todas as outras esferas da sociedade a partir também de suas perspectivas, no entanto, isso não pode significar a desqualificação e desautorização das pessoas, de um modo geral, que escrevem/escreveram, teorizam/teorizaram sobre o tais assuntos relacionados as mulheres, negros, indígenas e etc.

Alves (2016) aponta uma das principais problemáticas da literatura contemporânea que diz respeito à lógica de representação, ligada ao “viés mimético-realista”, acrescenta ele, por meio do qual seja possível ouvir/gritar a própria voz e as vozes de pessoas comuns, ou seja, de pessoas ordinárias, filhos de pipoqueiros e moradores de grandes favelas, pois são eles próprios o “*outro*” (DALCASTAGNÈ, 2002).

De acordo com Ferréz (2005, p. 11), sobre a literatura marginal periférica “[...] [ela] se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria”. Portanto, na literatura contemporânea, “[...] são priorizadas situações narrativas que privilegiam grupos historicamente reprimidos e silenciados” (GINZBURG, 2012, p. 205), pois muito mais que a complexidade da *representatividade* está em questão variadas percepções de mundo (DALCASTAGNÈ, 2002).

A complexidade e os contrassensos da questão da representação é uma constante em diversos seguimentos da sociedade brasileira como a política, por exemplo, uma vez que grupos “minoritários” e pertencentes às camadas populares: mulheres, negros, indígenas, LGBTs, pobres e entre outros são sub-representados no parlamento e em outras esferas do universo da política e assim também o são na literatura, no entanto, tal “[...] constatação não é uma coincidência, mas um índice poderoso de sua subalternidade”, pois essas “minorias” têm menos “[...] capacidade de acesso a todas as esferas de produção discursiva” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 35). Além dessa incapacidade de acesso ao discurso, às camadas populares são desprovidas de legitimidade quando o fazem, pois afinal:

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder [...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta (FOUCAULT, 2014, p. 9-10).

Portanto, o que os escritores da literatura marginal/periférica vêm questionando, perpassa também pela possibilidade de ter suas vozes elevadas ao nível da legitimidade no campo literário brasileiro, pois segundo Pilar e Lousa (2017, p. 24), é “[...] preciso questionar por que o capital simbólico e artístico foi usado constantemente, na história de nossa sociedade, como recurso para a manutenção de privilégios e quais grupos foram beneficiados por esse posicionamento”. Por isso a insistência nos escritores da periferia, na modernidade, reivindicar a representação e a autorepresentação em seu fazer literário e extraliterário.

Segundo Hanna Fenichel Pitkin (2006), ao fazer um estudo sobre a história etimológica do conceito de representação (na política), começando pela a origem da palavra e passando pelas primeiras menções dela em documentos importantes (especialmente da corte e do universo da política), até suas mudanças e alternâncias de sentidos e significados ela afirma que:

O conceito de representação é um caso instrutivo porque seu significado é altamente complexo e, desde muito cedo na história dessa família de palavras, tem sido altamente abstrato. [...] A representação é, em grande medida, um fenômeno cultural e político, um fenômeno humano (PITKIN, 2006, p. 16).

Pitkin observa que a palavra representação sofreu diversas alterações de sentido ao longo do tempo, mas que sua origem vem do latim e significava (originalmente) tornar presente algo, em sua maioria, este algo dizia respeito a objetos inanimados, mas no século XIII e XVI, aproximadamente “[...] quando se diz com frequência que o papa e os cardeais representam a pessoa de Cristo e dos apóstolos [...] Ao mesmo tempo, juristas medievais começam a usar o termo para a personificação da vida coletiva” (PITKIN, 2006, p. 20). Assim, Pitkin vai delineando o percurso da palavra e dos sentidos que ela toma ao longo do tempo, até chegar em 1651 quando Hoobes publicou o *Leviathan*, segundo ela, é “[...] o primeiro exame da ideia de representação na teoria política” (PITKIN, 2006, p. 28):

No *Leviathan*, Hobbes define a representação em termos dos aspectos formais da agência legal, especialmente em termos de autorização: um representante é alguém que recebe autoridade para agir por outro, quem fica então vinculado pela ação do representante como se tivesse sido a sua própria (PITKIN, 2006, p. 28).

Pitkin traz o exemplo do livro no qual Hoobes explora como deve ser a escolha do representante da República, em que se deposita ao povo (nesse caso, os homens) a autorização de escolher seu representante, isso significa que “[...] devem autorizar todas as ações e julgamentos daquele homem, ou assembleia de homens, como se fossem seus próprios” (HOOBES *apud* PIKIND, 2006, p. 29). Nesse modo de representação em que o representante tem autoridade de agir por outro, um grupo, uma comunidade, Pitkin constata que ao representante, autorizado pelo povo, designam-se outros direitos e poderes, mas ao representado apenas novas obrigações e desse modo:

Ao chamar o soberano de representante, Hobbes constantemente sugere que o soberano fará o que se espera que os representantes façam, não apenas o que lhe satisfaz. No entanto, a definição formal assegura que essa

expectativa nunca pode ser invocada para criticar o soberano ou resistir a ele por não representar seus súditos como deveria. Na verdade, na definição explícita, não existe algo como um (não) representar como se deveria (PIKIND, 2006, p. 30).

A dicotomia (na esfera política) entre fazer o que o povo “quer” e o que o representante avalia como o “certo”, permeia até hoje os debates em torno de como deve agir nossos representantes políticos, pois existe um “[...] paradoxo inerente ao próprio significado da representação: tornar presente *de alguma forma* o que apesar disso *não* está literalmente presente” (PIKIND, 2006, p. 30).

Esse paradoxo, inerente a representação também pode se expandir, com todo eu vigor, a outras esferas da sociedade, sem deixar de ser ainda um paradoxo político, pois a literatura, assim como as artes de modo geral e outros segmentos, também participam da dinâmica da sociedade e, na atualidade o “[...] que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 34).

A representatividade diz respeito à possibilidade de nos sentirmos representadas por algo, tornar presente aquilo que não está (de fato) presente, neste caso, e pensando o campo literário, a busca talvez seja por uma representação mais próxima dos sujeitos ordinários do universo urbano do país, de grupos de escritores e escritoras que não se inscrevem na tradição do campo literário brasileiro enquanto escritores, mas estão presentes nos livros enquanto personagens (marginais e/ou marginalizados) há muito tempo.

Dalcastagnè (2002, p. 43) divide em três categorias os “[...] modos de representação do outro, do marginalizado em nossa sociedade contemporânea e urbana”, são elas: *exótica*, *crítica* e *de dentro*. Na primeira, na qual utiliza-se de contos de Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e João Antônio, alega que estas são “aquelas obras onde o “outro” aparece com as feições que a tradição lhes deu” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 43), pois para ela, Dalton Trevisan e Rubem Fonseca trazem uma perspectiva das classes dominantes para incorporar personagens marginalizados, João Antônio, em menor proporção, não destoa muito dessa mesma percepção.

Na segunda categoria, enquadram-se, aqueles escritores que são conscientes de seus lugares privilegiados e de legitimidade, entre os escritores para essa categoria estão Clarice Lispector, Osman Lins e Sérgio Sant’Anna. Para conseguir falar de um “outro”, esses escritores precisaram construir estratégias de dizer quem são, já que não são o “outro”. Ainda

mais que isso: colocam em seus textos “[...] a impossibilidade de falar pelo outro, de sequer dar voz ao outro”, por isso “Toda esta literatura mais marcadamente crítica está sugerindo, no final das contas, que a autoridade de quem fala pelo outro tem de ser questionada, tanto em termos literários quanto sociais” (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 58-61).

Por fim, na última categoria (*de dentro*) estão Carolina Maria de Jesus, Paulo Lins e Ferréz, como aqueles escritores que falam de si, de suas vivências em seus textos e que de fato, se inserem num viés mimético, confundindo-se entre narrador-personagem-escritor. Dalcastagnè (2002, p. 63) defende que estes escritores já começam a escrever sabendo de suas desvantagens e, especificamente sobre Carolina Maria de Jesus, afirma que ela é “consciente de que precisa se legitimar enquanto escritora para poder construir uma representação de si mesma e daqueles que a cercam que se “dignifique” como literária”.

Contudo, esses escritores também podem reforçar um imaginário *exótico* de personagens, de narrativa – o mesmo que Rubem Fonseca, por exemplo – legitimados pela lógica da “autenticidade”. É o caso de Paulo Lins apontado por Dalcastagnè (2002, p.68-69) como sendo: “[...] um autor a representar o marginal de forma exótica, referendado pela própria “autenticidade” e, de certo modo, legitimado pela crítica acadêmica, que vem abrindo um espaço razoável para a aceitação de seu romance”, a saber, *Cidade de Deus*. Com isso, Dalcastagnè desmistifica uma certa “pureza” nas representações que os sujeitos *de dentro* constroem sobre os sujeitos *de dentro* e torna um pouco mais complexo, visto que, esses escritores, ao tornarem-se e denominarem-se escritores demarcam também sua *diferença*. Entretanto, Dalcastagnè também avalia que existe muita diversidade de perspectiva, de personagens, de linguagem nessa representação *de dentro*.

Nesse olhar “de dentro” é possível notar uma grande variedade de perspectivas. Não há nada daquele tom chapado que aparece nos contos de Rubem Fonseca, Dalton Trevisan ou mesmo Domingos Pellegrini Jr. O pobre, aqui, é visto como alcoólatra ou trabalhador, marginal ou vítima dos desmandos da polícia, violento com as mulheres ou traído por elas – muitas vezes é uma coisa e outra ao mesmo tempo (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 64).

Longe de resolvermos as implicações e os impasses da questão da representação na literatura contemporânea, nos interessa abordar neste trabalho a representação e também auto-representação das mulheres na literatura marginal/periférica, visto que, se por um lado essa literatura busca ampliar as perspectivas de representação social e racial questionando os limites do campo literário, disputando as representações que escritores exógenos fazem da periferia e dos moradores dela, por outro, não deixa de reproduzir certos estereótipos e

imagens das mulheres que circundam a sociedade, pois, afinal, convivem e compartilham ainda de uma sociedade patriarcal e machista e isso não significa “justificar” porque em textos do Ferréz temos reproduções das mulheres “[...] essencializada como seres passivos e confinados nos espaços domésticos ou prostitutas” (TENNINA, 2017, p. 177).

Apenas não partilhamos do princípio de que o “ser homem” seja o “grande problema”, mas sim, que a sociedade capitalista absorveu perfeitamente o patriarcado de modo que mesmo as mulheres reproduzem o machismo, pois ele funciona para controlar os corpos, a força de trabalho e as subjetividades das mulheres, visto que foi naturalizado de modo a subordinar às mulheres aos homens (BOURDIEU, 2014). No entanto, muitas mulheres que produzem sob a rubrica de literatura marginal/periférica rompem “[...] com padrões e estereótipos naturalizados socialmente e desconstroem a visão legitimada pelos grupos e discursos hegemônicos do que é o feminino” (LOUSA, 2017, p. 22).

Essas mulheres, em sua maioria, negras, buscam uma representação de si que estabeleça relações com sua ancestralidade negra. Descortinando não somente as assimetrias de classe e raça/etnia (bem estabelecida na literatura marginal/periférica), mas também de gênero. Elas transmitem, nos dizeres de Leda Martins n’*A fina lâmina da palavra* (2007, p. 60): “Experiência desconstrutora da dicção feminina que pulsantes nos textos de muitas escritoras, em cujos teares o labor da escrita, os adereços e arabescos da letra refiguram as imagens do feminino corpo da negrura [...]”. De um corpo ainda solapado e que ainda sente as marcas deixadas pelo colonialismo, por isso, continua sendo a *carne mais barata do mercado*.

## **2.1 Deslocamento do termo marginal: uma rasura no estabelecido, um ato performativo, um posicionamento político**

O termo marginal, como afirmou o professor Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2011), não é algo novo na história da nossa literatura. Na verdade – diz Patrocínio (2011, p. 1) que desenvolve seu texto sobre as similaridades das Literaturas Marginais dos anos 1970 e a “nova”, tendo como marco, para este pesquisador, o livro *Cidade de Deus* lançado em 1997 do escritor Paulo Lins – “É possível, inclusive, afirmar que hoje estamos observando um retorno ao marginal. Um retorno em diferença, talvez seja necessário dizer”. Ao fazer essa afirmação, Patrocínio está considerando, em especial, o olhar *de dentro* que Lins inaugura ao escrever seu romance, sendo ele um ex-morador da periferia, algo semelhante ao que

Dalcastagnè (2002) nos apresenta logo acima quando se refere à questão das representações, na qual uma delas é exatamente a de uma perspectiva *de dentro*.

Para Aline Deyques Vieira, por exemplo, em *O clarim dos marginalizados: temas sobre a literatura marginal/periférica* esse termo ou essa adesão ao marginal surge, no Brasil, ainda na década de 1950. É nesta década que, segundo a autora, começa a emergir “[...] um espaço antes nunca dado aos marginalizados” (VIEIRA, 2015, p. 27). Vejamos:

Sobre a arte para marginalizados na cultura brasileira, pode-se dizer que é em 1950 que começa a florescer um espaço antes nunca dado aos marginalizados, através de artistas, do clero, de intelectuais de esquerda que se propuseram a fazer uma arte conscientizadora e política (VIEIRA, 2015, p. 27).

Vieira (2015) mencionará o surgimento do Cinema Novo tendo sua figura principal o cineasta Glauber Rocha, do Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife, e do Centro de Cultura Popular do Rio de Janeiro como espaços para essa “marginalidade” dos anos 1950, até o início da Ditadura Militar, em 1964, quando muitos desses artistas foram perseguidos ou exilados (VIEIRA, 2015).

Patrocínio (2011) vai ainda mais longe para dar sustentação à questão do marginal, neste caso, na literatura. Ele destaca a coletânea de crônica *Marginália* de Lima Barreto, na qual, o “[...] termo *marginália*, na acepção de Lima Barreto, designa um método de elaboração que consiste em “anotações à margem”, assim como reflexões produzidas em forma de artigo para a veiculação em jornais” (PATROCÍNIO, 2011, p. 2), desse modo, o tipo de texto “para jornais” e efêmeros são o que os torna, no entendimento de Barreto, esse textos pertencente à *marginália*, contudo “[...] não estamos lidando com uma literatura marginal, mas, sim, marginalizada” (PATROCÍNIO, 2011, p. 2), assim como outras formas de literatura popular, entre elas a literatura de cordel<sup>5</sup>. Neste caso, a marginalidade, encontra-se também no modo como esses “objetos” literários circulavam, na sua “[...] provisoriade e a artificialidade. Na leitura de Arnaldo Saraiva, são duas características de um fenômeno de marginalização que é impulsionado pelo fato destes objetos serem preteridos pela crítica” (PATROCÍNIO, 2011, p. 2).

<sup>5</sup> Patrocínio utiliza-se do um crítico literário português, Arnaldo Saraiva, que argumenta que as literaturas populares eram ignoradas pela teoria literária: “Importante destacar que Arnaldo Saraiva define enquanto marginal as literaturas populares, principalmente de cordel, devido o silêncio dos críticos frente a este objeto, que a transforma em um objeto posto a margem e um sistema literário que a desqualifica e apenas repete a mesma história literária dos cânones oficiais: “A literatura dita popular, antiga ou recente, tem sido a maior vítima dos muitos e vários censores que têm existido ao longo da sua história – e que obviamente não desapareceram com o 25 de Abril” (1975, p. 106)” (PATROCÍNIO, 2011, p. 2).

Diferente do que ocorre na década de 1970, pois, embora Heloísa Buarque de Hollanda (1981, p. 98) observe que “[...] nenhum dos poetas marginais atribui-se tal função, chegando mesmo a ironizá-la” e embora esses poetas marginais fossem, em sua maioria, pertencentes à classe média do país, eles enquanto escritores, nas palavras de Ana Cristina César (1993, p.112) estabelecem um pacto com a realidade social das classes populares, marginalizadas:

Num golpe de mestre, ficou construída a identidade de classe entre o “nosso povo” e o “escritor típico do misere cultural”. Quem melhor para fazer literatura sobre este povo? Para narrá-lo, representá-lo, expressá-lo, dar-lhe voz? Se defeitos há nessa literatura, a culpa será do misere: a rapidez do trabalho, a angústia do momento, a exigüidade geral, os dias que correm, a pobreza do nosso jornalismo, a censura, a ineficiência dos concursos, e até a falta de intimidade maior entre as pessoas e os lugares, o pouco perambular pelas ruas. São fraquezas contingentes. Haverá talento e honestidade e busca sincera do povo.

Logo, há de fato, uma vontade de filiação que busca, através dos textos, um diálogo com o “nosso povo” e com temas sociais como a pobreza, a exploração do trabalho e o “[...] empenho em produzir tal efeito estético revela o desejo destes autores de enfatizar sua proximidade com o objeto narrado” (PATROCÍNIO, 2011, p. 4). O marginal torna-se, além de performático, um posicionamento político que aglutinavam os “marginais do sistema”, que atacam contra a ordem estabelecida, no contexto da Ditadura Militar.

[...] a marginalidade era utilizada no cenário cultural como categoria que representava setores sociais desviantes ou não pertencentes aos grupos beneficiados pelo regime militar pós-64. O marginal, que poderia designar tanto os moradores de favelas, desempregados, retirantes nordestinos e bandidos, simbolizada para estes artistas o não pertencimento às estruturas sociais hegemônicas e autoritárias, representando a não integração ao modelo de modernização conservadora perpetrado pelo Estado de forma autoritária e excludente (PATROCÍNIO, 2011, p. 7).

Na literatura contemporânea, que também se utiliza do termo “marginal”, uma das principais diferenças reside na atribuição interna de marginal aos sujeitos que são marginais enquanto condição de classe (pobres) e também enquanto situação geográfica (moradores das periferias), soma-se ainda linguagem usual em seus textos escritos, conservando, gírias oriundas das periferias e a escolha por temas relacionados aos seus locais e as suas vidas marginalizadas (drogas, violência, criminalidade, injustiça social e entre outros), ora ressignificando essa atribuição de marginal, ora denunciando os motivos que levam a essa marginalidade, ora conferindo, assim como os poetas marginais dos anos 1970, um tom ameaçador ao sistema.

Assim, o termo marginal, assume também um caráter performático de contestação que chama a atenção para a realidade de grupos marginalizados das periferias e que não nega a importância da *Geração do Mimeógrafo* que colocaram em evidência os marginais, como podemos observar nessa passagem: “O mimeógrafo foi útil, mas a guerra é maior agora, os grandes meios de comunicação estão aí, com mais de 50% de anúncios por edição, bancando a ilusão que você terá que ter em sua mente. A maior satisfação está em agredir os inimigos novamente” (FERRÉZ, 2005, p. 12).

O termo marginal, portanto, pode caracterizar uma negação de certos “objetos” literários por agentes legitimados, como vimos, pode configurar em um ato performático de contestação, pode designar uma posição política, pode simbolizar resistência e entre outros deslocamentos possíveis, agenciados em nossa literatura há décadas.

## **2.2 “Como é essa literatura marginal?”<sup>6</sup> Considerações sobre o surgimento da literatura marginal/periférica**

No que se refere à terminologia adotada para essa pesquisa (literatura marginal/periférica) é preciso saber, de início, que ela não é unânime entre os próprios escritores/as. A escolha se dá, primeiro em respeito aos escritores e escritoras que inicialmente se identificaram com o *selo* criado por Reginaldo Ferreira da Silva - Ferréz, quando no início dos anos 2000 lança, em conjunto com a editora *Casa Amarela*, três publicações especiais da revista *Caros Amigos*, intituladas *Caros Amigos Literatura marginal: a cultura da periferia*. Essas edições especiais da referida revista (denominadas de ato I, II e II) foram um dos principais pontapés para que poetas e outros artistas e não artistas das periferias pudessem ser lidos por um número desconhecido de pessoas e, sobretudo, fora do limiar das periferias. Assim, ex-presidiários e presidiários, vendedores ambulantes, domésticas, mães e pais das periferias de vários estados brasileiros chegaram com seus textos e por meio de uma plataforma escrita, a diversas casas do país.

Nascimento (2006) elenca cinco elementos pelos quais as edições especiais da revista *Caros Amigos* merecem destaque, entre eles o fato de que foram o veículo para que muitos desses escritores da periferia “entrassem em cena” e no próprio campo literário. Vejamos:

As edições especiais de literatura marginal da revista *Caros Amigos* merecem destaque por diferentes aspectos. O primeiro é que a reunião dos

---

<sup>6</sup> Referência ao manifesto “Terrorismo Literário” do livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* (2005) de Ferréz.

autores em edições especiais é uma ação coletiva sustentada por um projeto intelectual comum, cujo desdobramento é também estético, político e “pedagógico”. Em segundo lugar, porque é a partir da primeira edição da revista que se ampliam os debates (e os discursos) em torno da expressão “literatura marginal” na produção cultural contemporânea. O terceiro aspecto é que essas revistas são os veículos de entrada de boa parte dos escritores no campo literário; o quarto, é que a revista *Caros Amigos* é uma conexão importante para fazer circular nacionalmente a produção desses escritores. E, por fim, por que o conjunto das edições especiais pode ser visto como uma das instâncias de apropriação e legitimação dessa produção marginal (NASCIMENTO, 2006, p. 21).

Ainda no que diz respeito à escolha pela terminologia “literatura marginal/periférica” adotada para essa pesquisa é importante destacar que assumimos a terminologia formulada por Nascimento (2006), que adicionou o termo “periférica” à denominação inicial proposta por Ferréz (literatura marginal), na tentativa de diminuir a confusão entre os dois movimentos homônimos o da década de 1970 e do início dos anos 2000 e de evitar polissemias (NASCIMENTO, 2006). Para nós a junção de “marginal” e “periférico” cumprem a função de discernir os dois movimentos literários brasileiros, mas também rearticula o entendimento de “marginal” e “periférico” nos textos literários, pois na literatura marginal/periférica essa atribuição é também interna e não se desdobra apenas na origem dos escritores, diz respeito à linguagem utilizada, ao lugar geográfico e aos temas abordados nos textos.

Por não se tratar de uma terminologia unânime entre os escritores, Tennina (2017, p. 31) afirma que “[...] muitos deles não se reconhecem nela e outros preferem chamar suas produções de outro modo [...] (literatura suburbana, literatura divergente, litera-rua etc)”, inclusive, por que a literatura marginal/periférica não é homogênea, embora, circulem em torno da marginalidade (espacial, temática) possui particularidades individuais e coletivas que mobilizam significados, sentidos e contextos.

Quanto à sistematização da literatura marginal/periférica, Ferréz, em 2005, organiza o livro *Literatura marginal: Talentos da escrita periférica* com onze escritores (contando com seu texto introdutório) já publicados em algum dos três atos das edições especiais da revista *Caros Amigos*, desses onze apenas uma mulher participou do livro, Dona Laura Mateus. O livro possui vinte e cinco textos, eles variam entre poemas e contos, além do manifesto de abertura de Ferréz (*Terrorismo Literário*). O livro foi publicado pela *Agir*, uma editora bastante reconhecida no país, fato que ajudou na circulação e difusão dos textos e escritores que levavam o *selo* marginal e periférico.

Os escritores da literatura marginal/periférica buscam como veremos mais adiante, ter seus trabalhos reconhecidos e divulgados, por isso, alguns procuram publicar por grandes

editoras, tal fato até pode facilitar na divulgação em maior escala, mas não garante retorno financeiro que, na maioria das vezes, se dá de forma mais efetiva nos próprios eventos da periferia, como os saraus e os *slams*<sup>7</sup>, onde além de vender seus livros no boca a boca, tem suas obras legitimadas pelo público presente que estão ali de fato para prestigiar e conhecer os artistas, escritores, poetas das periferias. Contudo, a proposta de fazer os textos circularem por grandes editoras tem relação com a possibilidade de serem reconhecidos e legitimados também por leitores de fora das periferias e pela crítica. Heloísa Buarque de Holanda (2012, p. 05) traz uma fala na qual Ferréz discorre sobre as suas pretensões ao escrever:

[...] ainda que eu escreva prioritariamente para minha comunidade, não quero minha literatura no gheto. Quero entrar para o cânone, para a história da literatura como qualquer um dos escritores novos contemporâneos. E não acho também que minha comunidade deve se limitar à minha literatura, ela tem o direito de ter acesso ao Flaubert.

O escritor parece ter muita clareza acerca de que o seu papel como intelectual *da/na* periferia é, ao mesmo tempo; a) produzir uma literatura com as especificidades do lugar geográfico (favela), das condições sociais, com temas referentes à abordagem dessa marginalidade, com linguagem própria *para e com* os seus iguais; b) exigir que ele e essa literatura, ou seja, seus iguais entrem no cânone, nesse caso, para gerar tensão no cânone; c), mas que nem por isso, ele e seus iguais sejam limitados do acesso à literatura considerada “maior”, se limitem a ter acesso apenas a literatura feita por eles próprios, ou seja, novamente volta ao início “não quero minha literatura no gheto”, ela precisa chegar a muitas pessoas, pois busca ecos e conexão com realidades semelhantes Brasil a fora.

Essa preocupação do Ferréz de que os escritores do gueto também sejam lembrados e eternizados dialoga com a afirmação de Nascimento (2006), sobre as diferenças entre a literatura marginal das duas gerações (1970 - 2000), ela afirma que uma dessas diferenças seria a relação com o mercado editorial, e que, enquanto a *Geração do Mimeógrafo* se opõe ao circuito oficial de editoração, os escritores da periferia desejam fazer parte de uma grande editora, para que suas histórias e narrativas possam ser reconhecidas por muitas pessoas (NASCIMENTO, 2006).

No tocante ao contexto, especificamente, geográfico a literatura marginal/periférica surge em São Paulo e dos dez primeiros escritores lançados em mediação com Ferréz na primeira edição especial da revista *Caro Amigos*, oito dele eram de periferias de São Paulo e

---

<sup>7</sup> Do inglês o termo *slam* refere-se a um grande barulho, uma grande batida. Desde quando surgiu, nos EUA, passando por outros países, o termo *slam poetry* ou apenas *slam* é usado para nomear os campeonatos de poesia.

apenas dois do Rio de Janeiro, entre eles Paulo Lins<sup>8</sup>, autor de *Cidade de Deus*. No entanto, quando olhamos o todo do conjunto das três edições especiais da revista notamos que embora haja uma centralização no eixo Rio-São Paulo, buscou-se, apesar disso, expandir para diversos estados do país como sistematizou Lousa (2017) ao descrever em detalhes os estados que foram representados nos três atos das edições especiais da *Caros Amigos*:

Neste primeiro momento, foram oito escritores residentes de São Paulo (sendo um do interior paulista) e dois do Rio de Janeiro. Já no Ato II o leque se abriu, trazendo 28 autores não apenas do eixo Rio-São Paulo, mas de outras localidades do país, como Ilhéus, Ceará, Mato Grosso do Sul, distribuídos em trinta e oito textos. A diversidade foi ainda maior trazendo indígenas da tribo Terena em Miranda – MS, Kaline Arunoé e Maria Inzine, Dona Laura que é moradora de uma colônia de pescadores em Pelotas – RS, e escritores em situação prisional, como Almir Cutrim Costa Jr. e Geraldo Brasileiro, além de trazer textos de autores falecidos como Solano Trindade, João Antônio e Plínio Marcos, conforme dados mapeados por Érica Peçanha Nascimento (2009, p. 63-65) (LOUSA, 2017, p. 37).

Já sobre o caráter coletivo do qual fala Nascimento (2006), é importante destacar ainda, que pouco tempo depois se ampliariam, se proliferariam espaços coletivos de recitação de poesia nos grandes centros urbanos do país como os saraus e os *slams*, Tennina (2017) lembra que o Sarau da Cooperifa<sup>9</sup>, idealizado por Sérgio Vaz, nasce no mesmo ano do lançamento do I ato da edição especial da revista *Caros Amigos* e tinha como objetivo “compartilhar experiências poéticas” (TENNINA, 2017, p. 29). E os primeiros registros das batalhar de poesia, os chamados *slams*, surgem no Brasil por volta de 2008, após Roberta

---

<sup>8</sup> Paulo Lins foi um dos que mais polemizou quanto à atribuição do termo “marginal” para sua produção e, como funciona na literatura marginal, a sua pessoa. Vejamos o que afirma Paulo Lins na Mostra Artística do Fórum Cultural Mundial no ano de 2004. “Foi o Férrez que começou com essa onda de literatura marginal, eu nunca tinha ouvido falar nisso, do jeito que está sendo apresentada atualmente. O Férrez me ligou falando do projeto da revista e me perguntou se eu não tinha nenhum texto inédito; eu mandei o texto para ele e de lá para cá não se parou mais de falar sobre isso. O que eu conhecia de escritores marginais tem a ver com a poesia marginal dos anos setenta e eu me lembro que o Leminski achava ruim esse movimento. Essa poesia foi esquecida pelos críticos por um bom tempo e agora o Roberto Schwarz e a Heloísa Buarque estão resgatando alguns autores. Quando fiz o livro, eu não pensei que eu era marginal; e o livro saiu pela Companhia das Letras, que não tem nada de marginal. O meu livro não tinha nada de marginal, a não ser o tema, se bem que a miséria e o urbano sempre apareceram na literatura – O José Lins do Rego e o Graciliano Ramos já falavam sobre isso; sempre contrastaram o campo com a cidade. Eu penso que quem é engajado vai discutir a pobreza e a criminalidade – para mim, a temática é que é marginal. O Marça [Aquino], por exemplo, fez trabalho com matadores; o [Fernando] Bonassi com detentos. Eu não vejo nada de marginal nas nossas obras, elas recebem o interesse da crítica, da universidade, da imprensa” (LINS *apud* NASCIMENTO, 2006, p. 24).

<sup>9</sup> O Sarau da Cooperativa Cultural da Periferia (cooperifa) foi idealizado pelo escritor e produtor cultural Sérgio Vaz e Marco Pezão e acontece desde outubro de 2001, todas as quartas-feiras no bar de Zé Batidão e na extensão da rua onde fica localizado o bar na Zona Sul da periferia de São Paulo. Tennina (2017, p. 50) afirma que: O Sarau da Cooperifa [...] foi o primeiro sarau da cidade de São Paulo. A partir desse momento, nas zonas suburbanas da cidade começaram a se organizar cada vez mais saraus que hoje devem somar mais de meia centena.

Estrela D'alva voltar de uma viagem à Nova York e trazer consigo o desejo de realizar as batalhas de poesia vista por lá, hoje são incontáveis a quantidade de *slams* no país que se espalharam, inclusive para os interiores<sup>10</sup>. Nota-se, portanto, que os espaços coletivos de divulgação/criação/popularização/circulação dos textos e dos escritores periféricos se ampliaram depois do início dos anos 2000 e da publicação da revista *Caros Amigos*.

Os saraus e os *slams* são *dispositivos* que contribuem com o fomento, divulgação, ampliação das produções dos artistas periféricos. Para Lousa (2014, p. 44), “Os saraus e os *slams* se configuram como espaços de congregação da oralidade, da poesia falada e do compartilhamento de experiências”. Tennina (2017, p. 89) entende os saraus como possibilidade de legitimação da palavra, constituindo assim “[...] um espaço propício para adquirir tal autoridade através de uma série de mecanismos de legitimação que apontam para a formação de um sentimento de pertença e proteção”. Outro elemento importante dos saraus apontados por Tennina (2017, p. 51) é o “culto à autoestima”, pois são eventos em que pessoas comuns compartilham também do universo artístico e valorizado.

Cada poeta ao subir no palco desfruta de atenção, são aplaudidos e valorizados, fortalecendo a autoestima e os laços na periferia, fortalecendo a coletividade e compartilhando, nos dizeres de Tennina, um sentimento de pertença, ou como afirma Nascimento (2009, p. 23) “[...] as ideias e vivências compartilhadas possibilitaram a formação do movimento de literatura marginal dos escritores da periferia e o desenvolvimento de laços de amizade e colaboração mútua, desencadeando uma importante movimentação cultural nas periferias paulistanas”.

Essa coletividade é reforçada nos textos, como no *Terrorismo Literário* de Ferréz (2005, p. 11): “[...] estamos na área, e já somos vários, estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados, mostrando as várias faces da caneta que se faz presente na favela”. Esse texto é considerado um dos manifestos da literatura marginal/periférica, o manifesto fundador, pois veiculou primeiramente nas edições especiais da revista *Caros Amigos* e posteriormente abriu o livro *Literatura Marginal: talento da escrita periférica*.

Existem outros manifestos redigidos por coletivos e grupos dos saraus e *slams*, como o *Nosso Manifesto: A elite treme*<sup>11</sup>, do Coletivo do *Sarau Poesia na Brasa*, mas avaliamos que

<sup>10</sup> Mais informações sobre os *slams*, o que são e influências e surgimento no Brasil. Disponível em: <<http://zapslam.blogspot.com/search/label/SLAM>>. Acesso 04 jan. 2019.

<sup>11</sup> Manifesto do coletivo do *Sarau Poesia na Brasa*, do bairro da Brasilândia. Disponível em: <<http://brasasarau.blogspot.com.br/p/nosso-manifesto.html>>. Acesso em: 21 out. 2019.

o *Manifesto da Antropofagia periférica* escrito em 2007 e presente no livro *Literatura, pão e poesia* (2011) de Sérgio Vaz merece alguma atenção, por dialogar diretamente com o *Manifesto Antropofágico* do Oswald de Andrade, conferindo as produções literárias da periferia um alinhamento com a arte de vanguarda, que como qualquer proposta que se coloque como vanguarda, contesta os códigos de arte do seu período. No Modernismo de 1922 buscava-se de certa forma, ao assimilar a cultura do colonizador, construir algo próprio, capaz de traduzir uma brasilidade “nova”, moderna como as propostas das Vanguardas europeias, mas singularizada no contexto de um país tropical.

Sérgio Vaz, em seu *Manifesto da Antropofagia Periférica* estabelece diálogo direto com *Manifesto Antropofágico* do Oswald de Andrade publicado em 1928, na direção apontada por Silviano Santiago (2000, p. 17), quando afirma que “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” para analisar o discurso literário que se produz na América Latina, visto que este assume um caráter antropofágico entre a cultura do colonizador e a cultura autóctone, formado assim, um “entre-lugar” contaminado pelo outro, já que “a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro” (SANTIAGO, 2000, p. 21).

Ambos os manifestos direcionam críticas (ao seu tempo e espaço) aos colonizadores/imperialistas e aos modos de opressão e também à arte. Enquanto Oswald bradava “Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos [...] Contra todos os importadores de consciência enlatada [...] Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo” (ANDRADE, 1990, p. 49), Vaz (2011, p. 51), por sua vez na contemporaneidade e referenciado no Oswald, afirma em seu manifesto: “Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala [...] Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural. Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado”. A referência de Vaz (2011) no manifesto do poeta Modernista está em primeiro lugar, no mesmo gênero de texto “manifesto”, está ainda e encontra-se no próprio título do manifesto escrito pelo Vaz, está também na utilização de uma linguagem metafórica, embora mais explícita do que o manifesto de Oswald, pois se utiliza de uma linguagem mais direta e com referências na realidade da favela, dando um tom ao seu manifesto menos sarcástico e irônico que o de Oswald e mais documental. Vaz parece atualizar os modos de opressão e colonialismo do presente.

Outra referência, mais imersa na lógica da antropofagia diz respeito à *Semana de Arte moderna da Periferia*, idealizada pela equipe do Sarau da Cooperifa, realizada no dia 04 de novembro de 2007, o que para Tennina (2017, p. 99) “[...] tratava-se, sem dúvida, de uma referência à Semana de 1922 que teve a antropofagia como principal ramificação”. Durante sete dias os artistas de periferias de São Paulo realizaram diversas atividades artísticas no extremo Sul da cidade. Vaz (2008, p. 234) aponta uma espécie de continuidade entre as duas Semanas:

A Cooperifa foi criada e pensada na Semana de Arte Moderna de 1922, e há muito nós da Cooperifa vínhamos discutindo a possibilidade de realizar uma Semana das Artes para nós, inspirada na Semana de Artes da elite paulistana. Quer provocação maior? Tinha que ser uma semana inteira de artes na periferia, e para a periferia, nos mesmos moldes da turma de Oswald de Andrade.

Desse modo, Vaz ao colocar a Semana de 1922 como a “Semana de Artes da elite paulistana” estabelece o *outro* e o *digeri*, assimila, fazendo então uma nova leitura da Semana dos Modernistas, contestando, mas, sobretudo sabendo degustar o que de melhor pode tirar do Oswald e dos poetas Modernistas de 1922. Configurando-se, por sua vez, no dilema apontado por Santiago (2000, p. 23) quando afirma que “[...] a situação e o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, vivendo entre o amor e o respeito pelo já-dito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue”.

No tocante a dimensão pedagógica (que não se desvincula da dimensão política), pesa a ideia e proposta de que a literatura seja capaz de modificar realidades. É muito comum os textos dos artistas denunciarem as desigualdades sociais e também anunciarem alternativas para saída dessas desigualdades via a literatura e a inserção nas artes, sobretudo, se engajando no movimento *hip-hop* e ao transpor para o seu fazer literário esse engajamento social, estabelecem o seu fazer literário em alinhamento com a proposta de uma literatura “empenhada”, não alinhada ao nacionalismo descrito por Candido na *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (2000), mas na sua atuação política por mudanças sociais, pois ele mesmo já alertava que a literatura não está isenta de elementos sociais (CANDIDO, 2000).

No entanto, a produção desses escritores da literatura marginal/periférica alinha-se mais a proposta de Benjamin Abdala Júnior (2007, p. 271-272) de uma literatura engajada como podemos ver na passagem a seguir:

O engajamento literário leva o escritor à explicitação, criando formas do imaginário de ênfase política. Para ele, a literatura discute questões fundamentais do ser e da vida político-social e procura desenvolver estratégias discursivas tendo em vista romper com a alienação do cotidiano que, na sociedade massificante, leva à minimização da própria significação.

Assim, o escritor engajado busca fazer escolhas éticas do ponto de vista da escolha dos temas referentes à vida político-social que possam “desalienar” e escolhas estéticas, as estratégias de suas narrativas, utilização da linguagem que contribuam para constituir seus textos, pois “[...] engajar-se consiste assim em colocar a sua pessoa na linha de frente da obra literária” (DENIS, 2002, p. 46). Podemos ainda considerando a elaborações do filósofo francês Jean-Paul Sartre em *Que é literatura?* quando afirma:

Não basta denunciar, com belo estilo, os abusos e as injustiças, nem descrever com brilhantismo e negatividade a psicologia da classe burguesa, nem mesmo colocar nossa pena a serviço dos partidos sociais: para salvar a literatura é preciso tomar posição *na nossa literatura*, pois a literatura é por essência tomada de posição (SARTRE, 2006, p. 204).

Sartre, enquanto intelectual quando propôs em *Que é literatura?* uma literatura engajada, se situa em um mundo pós-Segunda Guerra Mundial que enfrentava, por um lado, tanto os próprios conflitos e mazelas gerados pela guerra o início dos conflitos da chamada Guerra Fria, e por outro lado as arbitrariedades e autoritarismos cometidos pelo regime comunista de Stalin na então, União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS, por isso afirma ser necessário “[...] tomar partido contra as injustiças, de onde quer que venham” (SARTRE, 2006, p. 209).

Os escritores da literatura marginal/periférica estão preocupados em denunciar as mazelas e injustiças sociais vividas nas favelas, a falta de vida digna e as variadas formas de violência que sofrem todos os dias por suas situações socioeconômicas de pobreza, por suas condições de raça/etnia ainda não devidamente superadas na sociedade brasileira o que torna o ser negro uma vítima em potencial do sistema capitalista: “[...] um dia a chama capitalista fez mal a nossos avós, agora faz mal a nossos pais e no futuro vai fazer a nossos filhos” (FERRÉZ, 2005, p. 10), “Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior” (VAZ, 2011, p. 51).

Além da luta constante por igualdade de gênero que no caso das escritoras das periferias vivenciam, por vezes, todas essas situações juntas; pobreza, cor/etnia e gênero e constroem seus textos ao mesmo tempo em que se organizam em coletivos (como veremos no capítulo 2) para expor e mudar essa realidade de opressão e violência: “[...] a carne mais

barata é a minha/ aqui é luta a cada verso/ a carne mais barata é a minha/ e tu quer falar de racismo reverso?” (PUÃ, 2019, p. 33). Daí reside o caráter pedagógico apontado por Nascimento (2006), visto que esses escritores e escritoras propõem por meio da literatura e engajamento em coletivos, movimentos sociais a transformação de uma realidade desfavorável aos periféricos.

Apesar de saberem das assimetrias sociais que transformam as periferias em lugares de negação de direitos e com isso lugares marginalizados e mesmo perigosos, os escritores e escritoras também direcionam seus discursos e esforços para desconstruir essa imagem negativa e carregada de preconceitos que circundam as periferias e focalizam nas potencialidades e diversidades, na valorização da linguagem marcada por gírias e neologismos “Cês tão ligado? que o que nois chama de “nordeste”/ na real, foi inventado?” (PUÃ, 2019, p. 63); na afirmação positiva da ancestralidade negra e ressignificação de líderes negros/negras “Tenho a força de Dandara/ nossa coragem jamais será colonizada” (FELIX, 2017, p. 54); na solidariedade e compartilhamento “Sou poeta/ e como poeta posso ser engenheiro/ e como engenheiro/ posso construir pontes com versos/ para que pessoas possam passar sobre rios/ ou apenas servir de abrigo aos indigentes” (VAZ, 2007, p. 22), para celebrar as identidades múltiplas além da periférica “Sou nordestino/ sou banto/ sou dos cantos do espírito santo/ sou marajó/ sou pataxó/ sou mulçumano/ miliano paulistano/ e só”<sup>12</sup>; para elevar a periferia ao patamar de arte, produzindo assim, um “deslocamento” de sentido “Periferia é a arte que respira/ para além de ser poeta/ é ser a própria poesia”<sup>13</sup> e entre outros inúmeros elementos que poderiam ser elencados aqui como contraponto ao discursos negativos das favelas.

### 2.2.1 A influência do Hip-hop

Ao analisar a relação entre *hip-hop* e a literatura marginal, Patrocínio (2010, p. 92) salienta que o *hip-hop*, em especial pelo *rap*, possibilita a valorização de uma identidade que sempre foi negligenciada: a negra. Ao iniciar essa sessão em sua tese de doutorado, já mencionada anteriormente, o professor traz a seguinte descrição:

<sup>12</sup> Poema “Indeterminado” de Augusto Cerqueira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t0AMEAmCnB4>. Acesso em: 22 dez. 2019.

<sup>13</sup> Poema “Deslocamento: Poesia Manifesto” de Mel Duarte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8z-gyDkQH6k>. Acesso em: 22 dez. 2019.

Corpos negros, rígidos, realizam movimentos largos, ostentam seu objetivo de expansão, alcançar espaços antes fechados. Os punhos cerrados lançados ao ar no ritmo constante da batida eletrônica acentua a violência já presentida no cenho franzido que reforça o olhar fixo. O uso de casacos volumosos, quase sempre com capuz, aquece e oculta seus rostos e o corpo franzino. Há um aspecto teatral, encenam um combate, figuram como vítimas e, ao mesmo tempo, vencedores. São negros, pobres, favelados: marginalizados. Não possuem mais o gingado do samba, a malemolência deu lugar à rigidez, reforçada pelos passos robóticos dos dançarinos de *break*. [...]. Corpo e fisionomia expressam, em sintonia, o mesmo teor de revolta contido nas palavras que são proferidas em ritmo acelerado (PATROCÍNIO, 2010, p. 89).

Essa é a descrição de uma possível batalha de *rap*, e, como constata o próprio Patrocínio (2010, p. 89), não se trata de algo, necessariamente novo. Trata-se, na verdade, do que se denominou de “cultura *hip-hop*” que aglutina as seguintes expressões: o *rap*, o *break* e o *grafite*<sup>14</sup>. Ecio Salles no livro *Poesia revoltada* afirma que o “[...] *hip-hop* tornou-se, então, uma forma de organização sociocultural que envolve o rap (MC e DJ), dança (*break*) e artes plásticas (*graffi ti*). Sem falar em uma indumentária específica – da qual bonés, roupas e tênis esportivos são o destaque – que, no mundo inteiro, estabelece a moda *hip-hop* (SALLES, 2007, p. 29). Assim, a descrição inicial de Patrocínio toma maior clareza, visto que um dos elementos mais ressaltados por ele diz respeito a “moda *hip-hop*” que também compõe a organização sociocultural dessa manifestação cultural.

Quanto ao surgimento o maior consenso é que de o *hip-hop* surge, por volta dos anos 1970 no Bronx, em Nova York entre os negros em diáspora (jamaicanos, caribenhos e afro-descendentes) “[...] representante dos bairros decadentes de Nova York” (PATROCÍNIO, 2010, p. 90) buscavam no *hip-hop* uma identidade alternativa, em meio aos conflitos de gangues, em meio à violência do Bronx.

Para Ivan dos Santos Messias, no livro *Hip-Hop educação e poder: o rap como instrumento de educação* (2015), o *hip-hop*, “[...] não se originou puramente em solo norte-americano”, pois, antes das batalhas conhecidas dos *rappers* e da nomeação de *hip-hop*: “Os jamaicanos com minitrios elétricos nas ruas já desafiavam uns aos outros, estabelecendo batalhas em improvisos vocais no som de cantores jamaicanos [...]” (MESSIAS, 2015, p. 33).

<sup>14</sup> São as categorias mais conhecidas, porém existem outras. Segundo Miranda (s/d, p. 3) “E é composto pelos seguintes elementos: o rap (a música), o break (é a dança *hip-hop* e nela o b-boy faz movimentos ritmados nos quais os membros do corpo são harmoniosamente contorcidos e articulados à dinâmica coreografia, que envolve piroeta no solo – “passinho”), o grafite (a arte gráfica caracterizada pela pichação feita em construções do cenário urbano, que podem ou não apresentar uma crítica social), o rapper (também chamado de MC–Mestre de Cerimônias-que é um misto de cantor e compositor, podendo não necessariamente ocupar estas duas posições), o b-boy (já foi referência para o frequentador em geral, mas atualmente é utilizado com frequência para designar o dançarino de break) e o DJ (o responsável pela mixagem, pelos arranjos musicais, que junto à fala do rapper compõem parte da intensidade da performance).

E afirma, portanto, discordar do discurso “[...] nacionalista e essencialista [...] de que o *hip-hop* é mais um “enlatado”, fruto do imperialismo ianque” (MESSIAS, 2015, p. 33). Ainda para Messias (2015, p. 33) ao falar do *rap* como sendo uma cultura da “mestiçagem”<sup>15</sup>, afirma que:

O Bronx e o Brasil dificilmente conheceriam o *rap* sem que a tradição oral africana estivesse impregnada no estilo vocal dos jamaicanos Duke Reid, Coxsone Dodd, Kool Herk que levaram técnica vocal acoplada aos pequenos trios elétricos (*sound systems*) para os Estados Unidos a partir da década de 1960. Exportaram também o manuseio da paródia rítmica (*sample*), a interrupção e colagem musical (*break*), o arranhão sonoro (*scratch*), o desafio improvisado (*free-style*) e a canção falada dos contos de história africanos (*griots*) habitando as Américas.

A tentativa de Messias não é a de fincar uma origem para o *rap* e para o *hip-hop*, mas, parece-nos que seus esforços estão em tratar de suas características híbridas que surge do entrecruzamento de culturas outras, de povos em diásporas, “portanto, importação, fusão, hibridismo são leis eternas da cultura, são a essência do *hip-hop*” (MESSIAS, 2015, p. 35). Podemos pensar, dessa maneira, o *hip-hop* como uma manifestação que não cabe no culto, nem no popular (CANCLINI, 2015).

O *hip-hop* pode ser compreendido, como aponta Canclini (2015), como a hibridização das culturas diretamente ligada com a expansão urbana. Logo, considerando que o *hip-hop* surge e se expande para e pela urbanidade, no Brasil, espalhado especialmente pelo *rap*, mas também o *grafite* são expressões artísticas das periferias, são expressões híbridas. Para Canclini, essas manifestações artísticas podem ser entendidas por cultura urbana, entendendo que esses limites, na América Latina são bem complexos ainda de se analisar<sup>16</sup>, mas que, “[...] sem dúvidas a expansão urbana é uma das causas da hibridização cultural” (CANCLINI, 2015, p. 285).

No que se refere à influência na produção literária de escritores das periferias, vale destacar, em especial, que os escritores têm bastante ligação com o *rap*, alguns como Ferréz e Elizandra Souza têm mais clareza da dimensão da cultura *hip-hop* como “[...] um movimento sociocultural de origem coletiva” (MESSIAS, 2015, p. 35). Elizandra Sousa, por exemplo, relata em entrevista para Tennina (2017, p. 186) “[...] a minha chegada na literatura foi com o

<sup>15</sup> Segundo Messias (2015, p. 25) o “*rap* já não é música exclusiva do movimento *hip-hop*, aliás, nunca o foi”. Para ele o *hip-hop* tornou-se uma facção do *rap*, pela grande dimensão que tomou o *rap* mundialmente.

<sup>16</sup> “O que significa para as culturas latino-americanas que países que no começo do século tinham aproximadamente 10% de sua população nas cidades concentrarem agora 60 ou 70% nas aglomerações urbanas? [...] As ideologias urbanas atribuíram a *um* aspecto da transformação, produzido pelo entrecruzamento de muitas forças da modernidade, a “explicação” de seus nós e suas crises” (CANCLINI, 2015, p. 285).

*hip-hop*”. Já outros escritores foram diretamente influenciados pelo ritmo do *rap*, ou mesmo eram *rapper* e começaram a enxergar seus textos como textos poéticos também. De outro lado, escritores que se inscrevem no selo de marginal que não eram e nem são *rapper*, tem bastante clareza da importância e da influência que teve e tem o *hip-hop* e o *rap* para a constituição da literatura marginal/periférica, como é o caso de Mariana Felix.

E a poesia marginal explica:  
 Foi o *hip-hop*  
 E não os decassílabos dos *Lusíadas*  
 Que fez muito moleque que hoje escreve  
 Enfim, parar de cheirar cocaína (FELIX, 2019, s/p)<sup>17</sup>

Diferentemente de Elizandra Souza, Mariana Felix não se vincula a literatura marginal/periférica pela influência direta do *hip-hop*, nem mesmo do *rap*, mas uma vez inserida e pertencente a esse conjunto denominado de literatura marginal/periférica, ela consegue compreender a dimensão da importância do *hip-hop* para essa literatura e o papel pedagógico e político (como vimos com Nascimento) que ela tem sobre a periferia.

No texto *A literatura marginal/periférica: cultura híbrida, contra-hegemônica e a identidade cultural periférica* a professora Taís Aline Eble e o professor Adolfo Ramos Lamar (2015) reafirmam que a literatura marginal/periférica está diretamente associada à cultura *hip-hop* e lembram que no “[...] Brasil, a cultura *hip hop* e, principalmente, o *rap*, se propagou na periferia como forma de reivindicação e cultura periférica” (p. 195), em consonância ao modo com que surgiu em outros lugares do mundo e a sua relação com a produção literária não se desvincula das ideias centrais de resistência, assim como também conserva o viés político declarado. Ainda para esses autores:

[...] a relação entre o movimento *hip-hop*, enquanto movimento social, e sua respectiva produção literária, é preciso ter em mente que a análise da prática artística do *hip-hop* exige que esta seja considerada no contexto social de segregação e de marginalização a que são expostos seus protagonistas. Sua arte constitui-se em um meio de resistência face a uma ordem que oprime e acossa, importando não apenas como denúncia mas também como instrumento de esclarecimento e empoderamento (EBLE, LAMAR, 2015, p. 130).

Esse “cruzamento”, essa troca e mistura “em suas margens” em meio à cultura *hip-hop* e a literatura marginal/periférica que tem possibilitado aos poetas da periferia escreverem suas

---

<sup>17</sup> Este texto foi perfermatizado na final do *Slam* da Guilhermina de 2016. Não está em nenhum dos dois livros (*Mania* (2016); *Vício* (2017)) que tenho acesso. Mas encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OcrW4Er5SZg>. Acesso em: 12 nov. 2019.

histórias, empoderar-se, no entendimento dos autores. E enquanto povos negros em diáspora, por tanto, com identidade coletiva preocupam-se ainda em cultivar e cultivar valores e formas artísticas calcadas na ancestralidade negra. Juntas a literatura marginal/periférica e o *hip-hop* possuem dimensões políticas de reivindicações históricas na disputa por espaços, pelo direito de ocupar os espaços urbanos. São contra hegemônicas e pautam mudanças estruturais.

No entanto, como apontou Jéssica Balbino (2016) existe ainda uma grande lacuna no que diz respeito à presença feminina no *hip-hop*, ou como aponta Tennina (2017) de que as letras de *rap* reforçam, na literatura, marginal/periférica, traços machistas próprias do *rap*. Para Tennina (2017, p. 179): “Uma grande quantidade de canções, sendo a maioria de autoria masculina, apresenta essa atitude de desprezo em relação à mulher, em sintonia com uma visão androcêntrica na qual se baseia a dominação masculina”.

Portanto, as representações das mulheres nas letras de *rap* obedecem ao imaginário dos homens que reproduzem a lógica machista da dominação masculina (BOURDIEU, 2014) numa cultura de inferiorização da figura feminina. Esses homens ora as representam como vulgares para aquelas mulheres que “exigem direitos iguais”<sup>18</sup>, ora como santas para as que abdicam de si para dedicar-se ao homem, ainda podem ser representadas como um ideal de mãe, “da “mãe periférica”, pensada com base no esforço que implica manter a família unida e no sofrimento de suportar as irresponsabilidades dos filhos (TENNINA, 2017, p. 181).

A mãe é o tipo/personagem mais valorizado pelos *rappers*, sendo muito exaltada nas letras. Seu sofrimento, sua luta pra manter a família e os filhos unidos, sua dedicação é detalhada, e diria idealmente configurado. Esta personagem é envolta em uma “áurea” que a transforma em quase uma santa. Ela é capaz de sofrer, quase morrer e perdoar as “irresponsabilidades” do filho de “coração sempre aberto”. Configura-se, portanto, uma reiteração de um imaginário sobre as funções sociais da mulher, em especial, o cuidado com os filhos (MATSUNAGA, 2008, p. 111).

Nesse texto, *As representações sociais da mulher no movimento hip hop*, Priscila Saemi Matsunaga afirma que essas representações da mãe como responsável pela índole de seus filhos e no gerenciamento e manutenção da família são também reproduzidas pelas próprias mulheres engajadas no movimento *hip-hop*. Para Matsunaga (2008, p. 111)

<sup>18</sup> Tennina (2017) usa como exemplo a música “Mulheres Vulgares” do grupo de *rap Racionais MC's*.  
 “Derivada de uma sociedade feminista  
 Que considera e dizem que somos todos machistas  
 Não quer ser considerada símbolo sexual  
 Luta pra chegar ao poder, provar a sua moral  
 Numa relação na qual  
 Não admite ser subjulgada, passada pra trás  
 Exige direitos iguais”  
 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E59EBZwoPFg>. Acesso em: 20 dez. 2019.

O discurso no qual se assenta a ideologia de que a “mãe” é a responsável pela “criação” dos filhos é definida, segundo Lipovetsky (2000), pela associação direta em ser mulher e o amor. A “mãe” *hip hopper* assume este amor, que lhe é destinado, como natural. Assim também o é para as mulheres *rappers*. Segundo as letras femininas, a mãe espera que seu filho não “vire marginal”, por causa das companhias erradas, pois ela fez de tudo para alimentá-lo e educá-lo, como, por exemplo, prostituir-se. É por meio deste ato que ela demonstra o seu amor, reiterando, portanto, a representação de que a mãe doa-se ao filho e existe em função dele.

Bourdieu na *Dominação Masculina* (2014) também vai tratar sobre a dominação e o amor e se questiona se o amor não seria a mais sutil e invisível forma de violência simbólica (BOURDIEU, 2014). No entanto, aos poucos, por se tratar de um universo extremamente masculino, as mulheres vêm fortalecendo uma cena no *hip-hop*, que questiona esses modelos femininos estereotipados e ao se inserirem e se posicionarem contra esses estereótipos, elas constroem novas representações e formas de identidade feminina (TENNINA, 2017), em especial, identidades enquanto mulheres negras, como o exemplo de Elizandra Souza, que antes mesmo de se inscrever como escritora da periferia já era integrante do movimento *hip-hop* e buscava, nesse espaço, legitimidade enquanto mulher negra e periférica.

Assim, embora ainda seja pequena a presença das mulheres no movimento *hip-hop* e no *rap*, elas elaboram outros significados e referentes de representações, mais positivo com as mulheres, menos agressivo e de modo semelhante aos homens, influenciam a maneira de escrever, de representar a mulher.

### **2.2.2 Mercado editorial**

Citamos anteriormente que a maioria desses escritores, segundo Nascimento (2006), deseja publicar por uma grande editora para que sua obra possa ser lida para além do círculo geográfico das periferias onde são produzidas. Ao mesmo tempo, em que afirmamos também que boa parte dessa produção da literatura marginal/periférica circula em *fanzines*, fotocópias, livros sem editoras ou via os dispositivos *slams* e *saraus*, no qual esses artistas utilizam-se da voz e do corpo em *performance*. Uma afirmação não exclui a outra, ambas acontecem simultaneamente para dar materialidade (estáticas como os livros, ou não estáticas como a oralidade) aos textos. Ou seja, os autores de periferias são também produtores e comerciantes de seus produtos. Vejamos o que afirma Vieira (2015, p. 102).

Podemos situar, como forma de divulgação desse movimento dentro da periferia, os livros lançados individualmente pelos escritores através de

editoras alternativas, que vendem a preço de custo os livros, as coletâneas feitas pelos mesmos escritores, *fanzines*, jornais, revistas e, também, os saraus literários.

Desse modo, os escritores e escritoras utiliza-se de sua força de trabalho para produzi-los materialmente, além de vendê-los de forma semelhante aos poetas populares nas ruas, feiras, saraus e eventos culturais, em sua maioria, nos espaços públicos, ou seja, no contato direto com o povo sem o esquema de distribuição que ocorreria se fosse via editora, mesmo sendo para públicos alvo.

Na reportagem *Como escritores fazem dinheiro à margem dos grandes mercados editoriais*<sup>19</sup> o jornalista e também escritor Bolívar Torres realiza várias entrevistas com escritores de periferia sobre como é fazer circular suas produções:

“Vender livro é talento também”, disse Kintê. “As grandes editoras, que contam com esquemas para distribuir, deveriam fazer umas consultas com esses vendedores. Em nossa cena literária, as pessoas têm amor pelos livros, é totalmente diferente de quem vê apenas o livro como produto” (TORRES, 2019, s/p).

Bolívar Torres afirmar, ainda nessa reportagem, que se trata de um:

[...] mercado paralelo, que se retroalimenta e vem permitindo — também — a sobrevivência de escritores fora do circuito editorial tradicional”, pois defende que por meio da Literatura Marginal vem se formando outro fenômeno mais conhecido: “a cadeia do livro que vem se formando ao longo das últimas duas décadas, com festivais, editoras e, claro, leitores locais (TORRES, 2019, s/p).

Tal fato nos leva, novamente, ao caso Ferréz, pois é evidente que ele tenciona deliberadamente sua inserção no campo literário contemporâneo e batalhou bastante para que suas obras saíssem por grandes editoras, contudo, Ferréz não se limita a escrever e ser publicado pelas grandes editoras, ele busca também contribuir para a democratização das editoras, ou seja, criando editoras populares como o *Selo do Povo* e incentivando a criação de outras editoras populares nas periferias, que possam contribuir na revisão, editoração e publicação de outros escritores da periferia, parece conservar um pouco do significado benjaminiano do *autor como produtor*, ou seja, Ferréz parece “[...] refletir sobre sua posição no processo produtivo” (BENJAMIN, 1994, p. 134) e fazendo isso ele percebe que, no seu

<sup>19</sup> Essa reportagem se encontra disponível no link <https://epoca.globo.com/como-escritores-fazem-dinheiro-margem-dos-grandes-mercados-editoriais-23635856>. Acesso em: 12 jul. 2019.

projeto literário, aquele de mudar realidades, aquele coletivo e escancaradamente político é preciso subverter, modificar e/ou construir seus próprios meios de produção.

O texto do Benjamin ao qual nos referimos é *O autor como produtor*, escrito a propósito de uma conferência para tratar do papel do escritor em combater o Fascismo no contexto da II Guerra Mundial. Nele, o Benjamin critica de forma incisiva vários escritores progressistas e mesmo declarados de esquerda da época, além disso, pontua qual o perfil/exemplo de escritores comprometidos com a tendência literária e a qualidade *correta*, nesse rol está Bertold Brecht e o seu teatro épico, que em sua opinião tem a capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou/e espectadores (BENJAMIN, 1994).

Não é nossa pretensão afirmar que Ferréz possui os critérios elencados por Benjamin para ser um autor revolucionário, ou seja, um *autor/produtor* aos moldes do pensamento e alinhamento político benjaminiano, inclusive, por que o chamado “autor” do qual se refere em seu texto são os intelectuais da classe média, alguns, até da alta classe média que, pelo compromisso e vinculação política à esquerda tinham como direcionamento pensar suas obras como uma trincheira na luta revolucionária contra o Fascismo.

No caso do Ferréz esse alinhamento político parece-nos muito mais próximo do engajamento como membro do movimento *hip-hop*, o que nem de longe é a mesma coisa, mas há, tanto no seu projeto literário, como nas suas posições fora da literatura e dos princípios do movimento ao qual ele se vincula politicamente, a preocupação fundamental em “mudar as coisas”, denunciar esse sistema Capitalista e a grande mídia e o monopólio do mercado editorial, portanto, de forma talvez deslocada, dizemos que esse modo de produzir e fazer circular (criação de editoras independentes) parece ter como desdobramento a possibilidade de democratizar a literatura, e, para isso “criar” seus próprios meios de produção e não somente “abastecer um aparelho produtivo” (BENJAMIN, 1994, p. 128) por isso, as editoras independentes e outros modos alternativos de produção/circulação, são fatos que casam diretamente com o seu engajamento social desde o início de sua trajetória, portanto, e mais uma vez, o relacionamos com o autor como produtor do Benjamin, ou seja, àquele que é solidário ao proletariado, mas também solidário com outros produtores (BENJAMIN, 1994).

Outro desdobramento também posto tanto para Ferréz como para os demais escritores periféricos é a possibilidade de se vender os livros (tal fato não exclui as afirmações acima), ou seja, existe um público (em formação) destes escritores, não é de hoje que fazem circular seus textos de forma independente, logo, poucos terão êxito nas prateleiras das grandes livrarias. É o que afirma Mel Duarte para Bolívar Torres na reportagem já mencionada.

Mel Duarte garante que o retorno financeiro é muito maior no cara a cara com os leitores. E isso por uma razão simples: o público-alvo da literatura periférica é a própria periferia, aonde as livrarias não chegam. “Já coloquei títulos em livrarias, mas, para a gente que tem um público específico de baixa renda, não compensa”, disse Duarte, que vendeu 3 mil exemplares de seu *Negra nua crua* em apenas dois anos. “Até porque esses espaços nunca nos colocam em destaque nas estantes, não fazem qualquer tipo de divulgação. Para mim é muito mais fácil vender depois que me apresento” (TORRES, 2019, s/p).

Em entrevista pessoal para Viera (2015), o escritor, produtor cultural e ligado ao movimento hip-hop, Alessandro Buzo, também menciona as dificuldades de ser lançado por uma grande editora e como tal fato pode, simplesmente, não alterar em nada na sua vida prática, as condições materiais, de um escritor periférico.

Meus livros foram lançados independentes, o primeiro, o segundo, o terceiro e o quarto que era a *Guerreira*, todos foram lançados independentes, então era uma luta, mesmo depois que eu comecei a ser mais conhecido continuava sendo uma luta, por que fazia os livros aí, né? Não vende tão rápido, vai vendendo aos poucos, mas aonde você faz o livro independente você tem prazo de 30, 60, 90 dias para pagar no máximo. Então a gente acabava pagando de outros lugares depois ia vendendo, aí, depois o meu livro foi lançado pela Global, é legal, glamour de ser lançado por uma editora grande e estar nas livrarias, mas financeiramente falando, não vi “grandes diferenças”, a gente sempre fica mio a mercê das vendas, a gente não sabe direito desse controle, então, é tipo os músicos nas gravadoras, não é meu? Você sempre tá tomando uma “biquinha” daqui e da li. Então, eu não me deslumbrei de ter lançado livros por editoras. Se eu tiver a oportunidade de lançar meus livros independentes, eu continuo lançando. Agora, o *Guerreira* tá lá nas livrarias, ótimo. Que seja mais fácil das pessoas encontrarem ele, mas eu faço “meu core”, paralelo, eu acabo vendendo meus livros, mais do que a Global, por que eu pego os meus livros e eu mesmo vendo (BUZO *apud* VIEIRA, 2015, p. 103).

Não é simples e a questão das editoras independentes que estão em um movimento crescente na atualidade e que devem/merecem ser mais estudadas, mas o que conseguimos apreender no tocante a produção e circulação das produções da periferia está também inserido na dimensão socioeconômica, pois, os escritores periféricos necessitam ser lançados por grandes editoras para poderem ser reconhecidos, por outro, são exatamente as produções independentes, vendidas nos espaços públicos que, em sua maioria, possibilitam a sobrevivência desses artistas, pois como sabemos, há poucos nomes de escritores periféricos que tem público leitor quando lançado por uma editora de maior circulação. Logo, os escritores da periferia, mesmo que por falta de opção, são autores e produtores.

### 2.3 *Slams* e saraus: potencializando a literatura marginal/periférica

Luciano Barbosa Justino é um dos estudiosos da Literatura de Multidão, no livro *Literatura de Multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente* (2014), mas especificamente no segundo capítulo “Potência dos Pobres”, o autor tece informações sobre a conformação da Literatura de Multidão: “Chamo-as literatura de multidão porque têm em comum serem narrativas que multiplicam o número de personagens na trama semiotizando uma “quantidade infinita de encontros”, de ações que potencializam contatos (JUSTINO, 2014, p. 131). E, embora tenhamos optado, para esse trabalho, pelo termo literatura marginal/periférica por concordar com Nascimento (2006) e Tennina (2017) de que a junção de “marginal/periférico” dá maior abrangência ao escopo literário das periferias, concordamos que este é também um campo de disputa teórica e de diálogos entre estudos consolidados que tematizam e analisam o fazer literário emergidos de lugares (sociais, políticos, econômicos e subjetivos) subalternizados da atualidade.

Portanto, é na busca de diálogo que procuramos aproximações e mesmo Justino se dedicando, em especial, a personagem secundária das narrativas contemporâneas, no seu entendimento o “subalterno da subalternidade” (JUSTINO, 2014, p. 133) o foco, de modos diferentes, é abordar uma literatura que emerge dos/sobre sujeitos comuns, cotidianos e agenciam nos seus textos as muitas formas de vivenciar suas realidades subalternizadas.

Torna-se notório que as narrativas contemporâneas alimentam-se das vivências, sobretudo urbanas de sujeitos subalternizados e seus cotidianos e que o texto literário torna-se mais uma das inúmeras trincheiras de disputas contra hegemônicas que constroem coletividades, fortalece modos de socialização e senso de comunidade e tal constatação não é exclusiva da literatura marginal/periférica (haja vista o próprio exemplo das Vanguardas trazidas anteriormente, ou a literatura marginal dos anos de 1970).

Justino (2014. p. 131) afirma que “[...] na literatura brasileira contemporânea, desde o início dos anos 90 do século passado, proliferam narrativas” uma crítica ao pós-modernismo que houvera “[...] decretado o fim das narrativas”, observa que na contemporaneidade além de ainda prevalecerem as narrativas, constata que elas encenam “[...] as formas do viver cotidiano no Brasil do “pós” [...]” (p. 131) e de que nessa literatura:

[...] outras histórias e outros vínculos pululam e precisam ser observados, cujas relações com a tradição e com o campo literário é indireta. O diálogo com a cultura de massa é mais recorrente que a referência aos grandes autores e seus modelos de escrita. Clichês televisivos e da literatura comercial e referências à música popular são recorrentes. A ausência quase

total de “literalidade” em algumas dessas narrativas é espantosa, para os profissionais das Letras (JUSTINO, 2014, p. 143).

Portanto, em consonância com Justino e seu conceito de Literatura de Multidão, notamos que a literatura marginal/periférica possibilita que “outras histórias e outros vínculos” brotem no cenário literário contemporâneo, tensionando o campo literário brasileiro, mas evidenciando as potencialidades de sujeitos que produzem à revelia de um Estado omissivo, potencialidades de criar dispositivos próprios, inclusive, para burlar os mercados editoriais, potencialidades de (re)utilizar modos considerados “esquecidos” como a voz, a corporeidade na literatura como possibilidade de aproximação com o público compartilhando histórias de vida, senso de territorialidade, de comunidade e de pertença.

Assim o caráter potencializador dos *slams* e dos saraus como dispositivo para a produção da literatura feita nas periferias do país pode ser constatada em diversos âmbitos, um deles é, a produção de livros que são compilações de poemas apresentados nesses espaços, quase sempre autorais. Os *slam* e os saraus organizam antologias próprias, a exemplo do *Slam da Guilhermina*<sup>20</sup> que lançou em maio do ano passado a Coleção *Slam*<sup>21</sup> com dois títulos distribuídos pela editora Autonomia Literária, a saber, as antologias *Antifa* e *Emponderamento Feminino*. Ou o Sarau da Cooperifa “[...] que em 2004 publicou a primeira antologia de um sarau intitulada *O rastilho de pólvora*” (TENNINA, 2017, p. 128).

São espaços para lançamentos de livros independentes de participantes dos *slams* e dos saraus com projetos individuais. Diversos poetas lançam seus livros durante esses eventos e por serem orgânicos dos espaços isso contribui nas vendas e na divulgação<sup>22</sup>. Além disso, possibilita a confluência entre literatura e o conjunto de expressões que conformam a cultura *hip-hop* “em que as palavras se desenvolvem num conjunto gestual, sonoro, de circunstância de modo a fazer sentido” (ZUMTHOR, 2005).

<sup>20</sup> O *Slam da Guilhermina* é o segundo *slam* mais antigo do país. O primeiro surge em 2008 com a Zona Autônoma da Palavra – ZAP e o da Guilhermina só quatro anos depois, em fevereiro de 2012. O *Slam da Guilhermina*, no entanto, é o que serve como exemplo para os demais *slams* brasileiros, o formato de rua.

<sup>21</sup> Informações retiradas da página oficial do *Slam da Guilhermina*. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/teatro-tucarena-perdizes/slam-da-guilhermina-lan%C3%A7amento-da-cole%C3%A7%C3%A3o-slam/868919203455673/>. Acesso em: 15 ago. 2019.

<sup>22</sup> O tema das antologias desses dois espaços (saraus e *slams*) daria, em si uma pesquisa que demandaria trabalho de campo, pois sabemos que são muitos os livros lançados pelos vários *slams* e pelos diversos saraus, mas como nem sempre são vinculados a editoras de grande circulação, na verdade em sua maioria são publicações independentes, fica difícil mapear as coletâneas e saber informações básicas como quais poetas compuseram qual coletânea, quem organizou, se teve algum incentivo dos órgãos públicos, enfim, informações de difícil acesso sem o devido trabalho de campo.

Nas palavras de Marcello Giovanni Pocai Stella que realizou um estudo etnográfico sobre o *Slam* da Guilhermina é a literatura marginal/periférica foi o fenômeno da proliferação dos saraus nas periferias que possibilitam o surgimento dos *slams* no Brasil (STELLA, 2015).

Ampliação dos canais de divulgação da literatura marginal e dos saraus, juntamente com o aumento dos seus produtores artísticos, criou um *boom* literário que pouco a pouco buscou seu espaço no campo literário brasileiro mais amplo. Tal movimento que se desenrola na década de 1990 e 2000 culmina no surgimento e criação dos *slams* de poesia no Brasil, formato este de disputa poética surgido nos Estados Unidos na década de 1980, inserido numa ideia de popularização da poesia falada em contraposição aos espaços poéticos tradicionais frequentados de maneira hegemônica pela *intelligentsia* americana. Os *slams* são campeonatos de disputa poética que acabam por se converter em assembleia, lugares de entretenimento e divulgação de trabalhos artísticos não somente poéticos, mas também musicais e plásticos (STELLA, 2015, p. 04).

Stella avalia que existe uma complementaridade entre os saraus e os *slams*, visto que um se alimenta do outro na busca por mudanças no modo de *ser* e de vivenciar seu lugar, no sentimento de pertença que experienciam nesses espaços de compartilhamento, de troca e de reconhecimento.

Os dois movimentos alimentam-se um do outro para a promoção de mudanças amplas em relação a identidade, geografia, dinâmica social e sensação de pertencimento de seus membros em relação ao seu entorno e em relação ao campo literário mais amplo. Da gestação e consolidação dessas duas novas correntes artísticas, surge a base sob a qual se apoiarão os *slams* de poesia (STELLA, 2015, p. 03).

Dessa forma, os *slams* e os saraus tornam-se dispositivos de fomento dessa literatura marginal/periférica, constituindo um modo bastante antigo de circulação desses textos, como vimos, via *fanzines*, xeros e mesmo os livros, além de expressões que ultrapassam as letras; o corpo, a voz, a performance, visto que um “corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento que se grafa no gesto, no movimento [...] na vocalidade (MARTINS, 2003, p. 66).

Por outro lado tanto os saraus, quanto os *slams* ainda podem ser entendidos/explicado não como circulação de objetos artísticos unicamente, como nos casos da circulação do objeto livro, mas como *acontecimentos*, realizados para o *agora*, entendendo que as performances dos/as poetas tornam-se irreprodutíveis “[...] que solo se puede utilizar uma única vez y hay

que olvidar em cuanto se haya realizado el truto (una singularidadd)” (JAMESON, 2015, p. 121).

### 2.3.1 Os saraus e slams como dispositivos enunciativos

Dispositivo, no senso comum pode ser entendido como um mecanismo para a realização de um objetivo, de uma ação. No dicionário<sup>23</sup> significa “Aparelho ligado ou adaptado a instrumento ou máquina, que se destina a alguma função adicional ou especial.” Gilles Deleuze<sup>24</sup> ao tratar deste conceito em Foucault, afirma ser “[...] uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear” (DELEUZE, 1990, p. s/p) que opera em três dimensões: saber, poder e subjetivação que se relacionam entre si “[...] como máquinas de se fazer ver e de fazer falar” (DELEUZE, 1990, p. s/p).

No livro *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (1997), de Jesús Martin-Barbero, notamos, repetidas vezes, o agenciamento de vários dispositivo, operando como conformação de algo que leva a outro algo ou que serve a algo, como os dispositivos de identificação “que busca controlar as massas” (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 78), no contexto do livro, que trata entre outras coisas da sociedade de massas e da indústria cultural, do conjunto de mediações entre a sociedade e esses elementos na América Latina e no mundo.

Assim Martin-Barbero parece apropriar-se do termo “dispositivo” como um agenciamento, um mecanismo capaz de operar sobre determinada coisa, fato, situação e entre outros. Ao tratar dos “dispositivos da mediação de massas”, por exemplo, ele afirma que eles:

[...] acham-se assim, ligados estruturalmente, aos *movimentos no âmbito da legitimidade que articula a cultura*: uma sociabilidade que *realiza* a abstração da forma mercantil na materialidade tecnológica da fábrica e do jornal, e uma mediação que encobre o conflito entre as classes produzindo sua reprodução no *imaginário*, assegurando assim o consentimento ativo do dominados (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 169).

Assim, dispositivo não é uma estrutura fixa, nem para Martin-Barbero (1997), nem para Foucault, segundo Deleuze (1990). Na citação acima, por exemplo, esse dispositivo de mediação das massas é uma maneira de conformar os conflitos de classe e gerar consentimento entre os dominados é, portanto, um dispositivo que opera nas dimensões de poder e de subjetivação.

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.dicio.com.br/dispositivo/>. Acesso em: 02 jan. 2020.

<sup>24</sup> Disponível em: [http://www.uc.pt/iii/ceis20/conceitos\\_dispositivos/programa/deleuze\\_dispositivo](http://www.uc.pt/iii/ceis20/conceitos_dispositivos/programa/deleuze_dispositivo). Acesso em: 20 jan. 2020.

Entender os *saraus* e os *slams* como dispositivos de enunciação de uma estética da periferia nos possibilita atribuir a esses dispositivos a potência de máquina (nos dizes de Deleuze) que permite que esse conjunto “multilinear” ao ser acionado realize ações de saber, de poder e de subjetivar uma realidade própria. Por isso, nos interessa pensar, que esses dois dispositivos reafirmam e reconfiguram o ser marginal, o ser periférico. Os *saraus* como dispositivo capazes de engendrar um *outro* “[...] que passa da cultura letrada para uma cultura periférica e, em grande medida, oral” (TENNINA, 2017, p. 116) e os *slams* como “linhas de ruptura, de fissura, de fratura que se entrecruzam e se misturam, enquanto umas suscitam, através de variações ou mesmo mutações de disposição” (DELEUZE, 1990, p. s/p), pois deriva de uma vertente similar, as batalhas de *rap* organizadas pelo negros em diáspora nos Estados Unidos e que em ambos prevalece a necessidade de rasura do estabelecido.

Dessa maneira, ao tratar os *saraus* e *slams* como “dispositivos de enunciação” de uma estética da periferia, atribuímos a eles (também) a potência de disseminação da literatura marginal/periférica ao utiliza-se do ato enunciativo de modo propositivo e mesmo positivo da favela e dos moradores dela, ao mesmo tempo em que, por meio da *internet* disseminam essa positivação para fora dos territórios da periferia, visto que muitos *saraus* e muitos *slams* realizados nas periferias estão também a disposição em plataformas como *Youtube*.

### **2.3.2 Slam: surgimento e desdobramentos**

Não é apenas na modernidade que a prática de recitação de poesia é realizada, na verdade, talvez não seja possível afirmar quando teriam surgido as declamações, recitação e narrativas de textos poéticos, mas não somente. Se pensarmos, por exemplo, os cantadores do Período Medieval do século XI, que deram origem ao Trovadorismo, ou mais tarde, já na modernidade, os poetas populares nordestinos e suas variáveis como o cordel, os violeiros e os repentistas, sempre diante de públicos, podemos perceber a *performance*, utilização da voz e do corpo como uma constante na tradição literária.

Walter Ong (1998) ao discutir sobre como a cultura escrita permanece “impregnada” historicamente e de como isso tende a desabilitar a que se produz de material literário via oralidade, afirma que: “As palavras escritas são resíduos. A tradição oral não tem tais resíduos ou depósitos. Quando uma história oral contada e recontada não está sendo narrada, tudo que dela subsiste é seu potencial de ser narrada por certos seres humanos” (ONG, 1980, p. 20). Para ele a oralidade tem forte ligação com a experiência, tradições, costumes de grupos ou

culturas “[...] desprovidas de contato com a escrita” (ONG, 1998, p. 20), mas ela não deve gerar uma dicotomia de valores e sobreposições que desabilite ou restrinja a literatura.

Para Benjamin (1994, p. 201), no texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* a “[...] morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno”, já que o romance vincula-se ao objeto livro e separa-se das epopeias, das narrativas, da oralidade, além disso, o romance “[...] nem procede da tradição oral, nem a alimenta” (BENJAMIN, 1994, p. 201), uma vez que a origem dele está ligada ao isolamento do indivíduo, por experiências traumáticas como a da guerra, mas também pela hegemonia de um modelo de sociedade que vê no individualismo e na competitividade seus novos horizontes civilizatórios.

As narrativas orais foram responsáveis por perpetuar culturas, modos de vida e organização social de povos, um exemplo são os Griot’s<sup>25</sup> e na função que um Griô exerce de preservação e transmissão de ritos, rezas, lendas, histórias, culturas de um determinado grupo, pois as narrativas, os poemas épicos ou mesmo os cordéis brasileiros tiveram/têm uma função utilitária e que para Benjamin (1994, p. 200), “[...] essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida”.

Contudo, estamos cada vez mais atribulados por um ritmo de vida no qual nunca temos tempo a “perder” com coisas “não programadas”, pois até o nosso lazer torna-se parte dessa programação, a sociedade capitalista nos impõe um modo de vida baseado no isolamento e no individualismo e nos afastando de certos ritos como o de ouvir histórias de nossas comunidades, nossos antepassados, mesmo dentro das próprias casas, imaginam parar para ouvir poesia?! As recitações de poesia, em saraus, por exemplo, que eram bastante comuns no século XIX e foram desaparecendo durante o século XX, tornaram-se cada vez mais raras e associadas a algo em desuso (TENNINA, 2017), assim também os poetas populares não são mais tão comuns, mesmo nos interiores nordestinos, pois como afirma Benjamin (1994, p. 205), “[...] desaparece o dom de ouvir e desaparece a comunidade dos ouvintes”, logo, dos que poderiam vir a narrar, contar histórias, declamar poemas, contar um caso.

Antes de parecer um julgamento de que o passado era melhor (e não é essa a intenção) ou de que existe uma brutal dicotomia entre oralidade e escrita, como se uma não estivesse imbrincada na outra, esses elementos são apenas para afirmar que a narrativa oral (que não diz

---

<sup>25</sup> Os Griot’s são pessoas que, por meio da fala, usando ou não instrumentos musicais têm a tarefa de transmitir, especialmente as crianças de seu povo tradições, costumes, culinária, técnicas, mitos. Griot’s também era o termo utilizado para aqueles que na África eram responsáveis pelas transações comerciais entre os grandes impérios e as comunidades.

respeito apenas ao poema, mas que foi muito utilizado) teve e têm muita responsabilidade e importância nas sociedades e, na atualidade brasileira, espaço coletivo de recitação de poesia, entre eles os *slams*, tem se alastrado país a fora.

Sobre os *slams* e suas “origens” a atriz-MC<sup>26</sup>, poeta, escritora e responsável por trazer os *slams* para o Brasil, Roberta Estrela Dalva<sup>27</sup>, afirma que ele surgiu nos EUA no fim dos anos de 1980 e que seu propósito é democratizar a poesia. Ainda para Estrela D’alva (2014, p. 112), *slam* é “um círculo poético onde as demandas “do agora” de determinada comunidade, suas questões mais pungentes, são apresentadas, contrapostas e organizadas de acordo com suas vivências e experiências”, segue afirmando que:

[...] as comunidades de *slam* organizam-se de acordo com suas realidades e são incentivadas, pelo próprio fundador Marc Smith, a levarem em consideração suas especificidades e a criarem dinâmicas de funcionamento que atendam às suas demandas, para que a prática do *slam* se torne orgânica e não algo rígido e aprisionador (D’ALVA, 2014, p. 113).

Quanto ao seu precursor algumas pesquisas como a da professora Martine Suzanne Kunz, tecendo um estudo comparativo entre o *Slam* francês e a cantoria nordestina<sup>28</sup>, concorda que surgiu com Marc Kelly Smith, operário da construção civil de Chicago, que desde 1986 começou a organizar concursos de poesia em bares e locais públicos (KUNZ, 2016, p. 88). Além disso, a maioria dos sites<sup>29</sup>, aglutinadores de conteúdos sobre *slams*, seguem a mesma informação quanto ao Marc Kelly Smith ser o “criador” das batalhas de poesia (*Slam Poetry*), porém, o estudo da professora Kunz (2014) aponta que há algumas divergências sobre a origem das batalhas de poesia, nesse caso de que a essa “origem” estaria no movimento *hip-hop*, logo, teria surgido ainda nos anos de 1970 nas brigas entre as gangues rivais do Brooklyn.

Temos ainda poucos estudos sistematizados em nossa língua sobre os *slams*, mas já é possível encontrar algumas produções audiovisuais, nos quais pessoas que produzem *slams* no

<sup>26</sup> O ator-MC, como voz do teatro hip-hop, é um ator-narrador que incorpora os procedimentos estéticos do MC e da cultura hip-hop em seu processo criativo e em sua performance e que, visto não se utilizar exclusivamente das técnicas de atuação vindas da área teatral, acaba criando especificidades de linguagem em suas resultantes expressivas que transitam, se entrecruzam e até mesmo se contrapõem entre os campos do teatro e a cultura das ruas (D’ALVA, 2015).

<sup>27</sup> Roberta Estrela D’Alva é atriz-MC, ativista, diretora, *slammer*, pesquisadora. Fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e do coletivo artístico Frente 3 e também autora do livro Teatro hip-hop - a performance poética do ator-MC (Perspectiva, 2014).

<sup>28</sup> O título do trabalho aqui referido é: *Slam* francês e cantoria nordestina: voz, corpo e poesia.

<sup>29</sup> Este site possui muitas das informações sobre os *Slams* e a escolha dele se dá por ter sido o ZAP! Zona Autônoma da Palavra o grupo responsável pelo primeiro *Slam* brasileiro <http://zapslam.blogspot.com/search/label/SLAM>. Esse outro site é uma espécie de relato da Roberta Estrela D’alva de como foi seu contato com o *Slams*: <http://www.omenelick2ato.com/artes-literarias/declama-te-ou-devoro>.

Brasil trazem bastantes elementos pertinentes para o debate. O poeta e produtor cultural, Éric Meireles de Andrade<sup>30</sup>, no documentário “*Slam* poético e literatura marginal<sup>31</sup>” realizado pelos alunos Elisa Montessi, Maria Emília Romeu e Mateus Beato, do curso de comunicação do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora - CES/JF, no ano de 2017, afirma que os *slams* teriam surgido ainda na década de 1950 com o movimento negro estadunidense junto com o movimento *Beatnik*<sup>32</sup>, ou simplesmente “[...]*geração Beat*, que lutava contra a guerra do Vietnã e pela paz. Juntos, esses dois movimentos, realizavam “batalhas poéticas pela paz” e foi apenas mais tarde que o Marc Kelly Smith, mais precisamente na década de 1980, reativa essas batalhas de poesia em Chicago com o intuito de amenizar as brigas entre os guetos rivais no Brooklyn. Vejamos a fala de Éric Meireles de Andrade no documentário:

O *Slam* nasce na década de 50 no movimento negro estadunidense em resistência a Guerra do Vietnã aonde um número um número de negros eram enormes que iam de baciadas pro Vietnã. Então o movimento negro junto com o movimento *Beatnik*, na época o movimento *Beatnik* antes do movimento *hippie*, eles começaram a organizar os slams que se chamam batalhas, as “batalhas de poesia pela paz”, “Slam of Beat” e eles eram muito livres, mas eram espaços que tinham batalhas poéticas, você utilizava da poesia como um mecanismo de unidade [...]. Ele tá vivo até hoje, é um senhorzinho (Marc Kelly Smith), que ele foi ao Brooklyn. Na década de 80 você tinha uma guerra de gangues muito fortes, aqui em Juiz de Fora ainda continua, mas nos outros lugares não tanto e no Brooklyn tava morrendo muita gente, então ele fez disso um... ele começou a pensar numa forma de construir paz através da disputa<sup>33</sup> (MONTESSI, ROMEU, BEATO, 2019).

Embora seja difícil precisar com exatidão quando surgiram os *slams*, sabemos que batalha de poesia não é algo, necessariamente, novo e os duelos dos repentistas nordestinos são bons exemplos de que disputas através da palavra, da recitação, do canto vêm de longas datas, aqui os primeiros registros dos duelistas de repente são ainda do século XIX e assim como os *slams* possui critérios próprios de avaliação. Segundo Kunz (2016, p. 86):

A cantoria é uma arte poético-musical encontrada essencialmente no Nordeste brasileiro. Logo na primeira metade do século XIX houve manifestações de cantoria na Paraíba, o que não exclui, segundo Márcia Abreu (1999, p. 74), a existência do gênero antes desse período.

<sup>30</sup> Membro da Confraria dos Poetas, Éric Meireles de Andrade é também organizador do *Slam* Ágora que ocorre em Juiz de Fora/MG.

<sup>31</sup> Segue o link onde pode ser encontrado o referido documentário: <https://www.youtube.com/watch?v=-77BmfTJy5M&t=1085s>. Acesso em: 15 ago. 2019. Realizamos a partir do documentário a Transcrição da fala do poeta Érick Meireles de Andrade,

<sup>32</sup> *Beatnik* foi um movimento de um grupo de artista norte-americano que pregava o desapego as coisas materiais. Acredita-se que a o movimento *Beatnik* foi uma das principais influências para o movimento *Hipper*.

<sup>33</sup>Encontra-se no Documentário “*Slam* poético e literatura marginal”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-77BmfTJy5M&t=1085s>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

Outro elemento é de que, em praticamente todos os lugares aonde se realiza *slams*, há uma forte ligação com pautas das minorias, dos oprimidos socialmente e, uma coisa bastante visível também, em especial no Brasil, é de que os *slams* surgem em contextos de marginalidade e, diferentes da poesia popular, surgem na urbanidade, em sua maioria são realizados pela juventude e o público é predominantemente composto por jovens. Os *slams* são sempre coletivos, aberto ao público em geral, o “palco” são as ruas, as praças, bares e tem como um de seus objetivos tornarem democrático o acesso à poesia (KUNZ, 2016).

Em linhas gerais, as regras das batalhas seguem as criadas por Marc Kelly Smith: se inscrever na hora com quem tiver puxando o evento, chamados *Slammaster*<sup>34</sup>; os poemas precisam ser autorais, o tempo máximo para a apresentação é de 3 minutos, passando desse tempo há penalizações, não podem ser usando adereços, acompanhamentos musicais, cenário e figurinos para as *performances*. É apenas o/a poeta e sua voz. Os poemas podem ser lidos, mas como a avaliação é pelo conjunto do desempenho o mais comum é que os participantes tenham os textos decorados para melhorar a *performance*.

Embora essas sejam as regras originais<sup>35</sup>, há alterações para melhor se adaptarem as realidades e para melhor contemplar certos grupos. No Brasil, por exemplo, há um *slam* específico para as mulheres, chamado *Slam* das Minas, ele tem se espalhado por várias regiões do país e assim como outros *slams* mistos também garante vaga para o *Slam/BR*, podendo as participantes chegar ao Campeonato Mundial de *slam*, na França, em que no ano de 2017 a participante do *Slam* das Minas/PE, Bell Puã, foi a grande vencedora, representando o Brasil no Campeonato Mundial em Paris.

A formação do júri ocorre na hora, por sorteio ou aleatoriamente escolhido pelos *slammaster* e conta com cinco pessoas do público presente, pede-se que as pessoas que farão parte do júri não tenha muita ligação com os concorrentes, por isso, às vezes, os *slammaster* utilizam um método de escolher pessoas que estão como público a primeira vez. Esse júri precisa ser aprovado pelas demais presentes e sua função é a de julgar o melhor *slammer*, as notas são levantadas em uma plaquinha após o fim de cada *performance*, a menor e a maior

<sup>34</sup> *Slammaster* são pessoas que organizam os *slams*. Os *slammaster* são responsáveis por puxar o grito do *slam*, abrir o evento, chamar a sequência dos escritos e encerrar o *slam*.

<sup>35</sup> “Essas são as regras originais, mas elas variam de *slam* para *slam*, pois em cada lugar do mundo, as diferentes comunidades adaptam-no ao seu estilo. Existem por exemplo *slams* temáticos, onde a partir de um tema, todos os poetas fazem seus textos, *slams* de improviso, *slam* Musicais (música+poesia), *slams* só para mulheres, *slams* de dançarinos (alguns poetas recitam em cima de “beats”, batidas, criadas por sapateadores, por exemplo), Cover *Slams* (os competidores declamam poesias de poetas célebres), *slams* Teatrais (com cenas)”. Informações retiradas do site do coletivo ZAP - Zona Autônoma da Palavra, criado a propósito das primeiras batalhas de poesia pelo Núcleo Bartolomeu de Teatro Hip-Hop. ZAP: um *slam* brasileiro. [s/d]. Disponível em: <http://zapslam.blogspot.com/search/label/SLAM>. Acesso em: 10 ago. 2019.

nota são descartadas e as restantes somadas e exportadas em um quadro visível para todos. Os melhores seguem para a próxima das três etapas e em cada etapa precisa-se de um poema novo e a melhor *performance*, ao final das três etapas, é o ganhador. Como há, atualmente, vários *slams* espalhados pelo país, os ganhadores de cada *slam* chegam ao campeonato nacional, o *Slam/BR*. Isso requer uma articulação nacional entre todos os *slams* para que possa culminar no grande campeonato que levará o/a representante para o campeonato mundial, chamada de Copa Mundial de *Slam*.

Segundo o site da Zona Autônoma da Palavra – ZAP os jurados julgam “forma + conteúdo, inspiração poética + performance”<sup>36</sup> e o público é parte imprescindível das batalhas, o público é livre para incentivar, aplaudir e mesmo não concordar e se manifestar contra o *slammer*, que está realizando a *performance*, ou até da nota do júri. E quanto à premiação, pode ser simbólica, ou melhor, premiação cultural como livros e CDs, mas pode ser também algum valor simbólico em dinheiro, ou mesmo valores mais altos a depender do tamanho dos campeonatos.

Dessa forma, os *slams* assim como veremos com os saraus, constroem laços de pertencimento, redes de articulações nacionais e internacionais que possibilitam expressão artística e cultural das periferias na qual se sobressai mensagens encharcadas de conteúdos políticos e reivindicatórios, tornando-se um dos mais potentes dispositivos da divulgação da literatura marginal/periférica.

### ***2.3.3 Dos salões para os bares: ressignificando os saraus poéticos***

Os saraus “[...] foram tirados do esquecimento e ressignificados, notadamente em regiões periféricas da cidade de São Paulo”, afirma Tennina (2017, p. 115), que tem um dos estudos mais sistematizados sobre os saraus das periferias de São Paulo. Afirmção semelhante fez o escritor, produtor cultural e participante dos saraus, Allan da Rosa<sup>37</sup>, em entrevista para Nascimento (2009, p. 192): “Sarau é o que se fazia na Casa Grande, era uma arma das sinhazinhas para caçar marido. Mas, com o tempo, fomos dando a nossa cara, dando substância à poesia”. Nas duas afirmações percebemos então que o sarau foi “deslocado”, notamos ainda que esse deslocamento se deu de forma física, enquanto estrutura física (“Casa

<sup>36</sup> Disponível no link: <http://zapslam.blogspot.com/search/label/SLAM>. Acesso em: 20 ago. 2019.

<sup>37</sup> Alan da Rosa é o responsável pela criação das "Edições Toró", uma editora alternativa e quem tem sua marca na elaboração de um trabalho artesanal. É autor do livro de poemas *Vão* (2005), da peça teatral *Da Cabula* (2006) que venceu do Prêmio Ruth de Souza, e do volume *Morada* (2007).

Grande”), e de forma simbólica “tirados do esquecimento”, contudo, agora ressignificados, lhe foi lhe atribuído uma substância outra.

No contexto atual, o sarau (que denominamos como dispositivo, ou seja, como um “novo” capaz de acionar, na atualidade, mecanismos de intervenção cultural, social e política) não constitui mais um caráter contemplativo da literatura, das recitações nos grandes salões da elite, mas sim, como espaço de partilha de uma cultura periférica, de sujeitos que compartilham vivências, trajetórias de vidas em comum nas “quebradas” do país.

De certa maneira, os saraus da atualidade reafirmam as tensões que se colocam cada vez mais evidente na arte contemporânea e da dificuldade de se estabelecer uma “lugar” para essas produções do presente, uma vez que as “[...] tradicionais categorias de entendimento, que tendem a classificar a arte em campos bem definidos, não bastam para entender a produção dos saraus, que instaura uma nova sensibilidade, visceralmente conectada com as condições da experiência de seus agentes” (OLIVEIRA, PELLIZZARO, 2017, p. 76), mas está em evidência a emergência de uma nova cultura das artes de um Regime Prático (LADDAGA, 2006).

Os saraus com sua proposta coletiva e de partilha do comum, lembram bastante as reflexões de Laddaga na *Estética de la emergencia: La formación de otra cultura de las artes* (2006) na qual o autor ressalta a importância de se constituir projetos artísticos por meio de redes de colaboração entre pessoas, artistas ou não, de diversas origens e formações capaz de produzir trocas internacionais burlando a dominação cultural e abrindo fendas para um novo regime das artes, na qual ele nomina de *ecologias culturales*.

Estos proyectos implicaban la implementación de formas de colaboración que permitieran asociar durante tiempos prolongados (algunos meses como mínimo, algunos años en general) a números grandes (algunas decenas, algunos cientos) de individuos de diferentes proveniencias, lugares, edades, clases, disciplinas; la invención de mecanismos que permitieran articular procesos de modificación de estados de cosas locales (la construcción de un parque, el establecimiento de un sistema de intercambio de bienes y servicios, la ocupación de un edificio) y de producción de ficciones, fabulaciones e imágenes, de manera que ambos aspectos se reforzaran mutuamente; y el diseño de dispositivos de publicación o exhibición que permitieran integrar los archivos de estas colaboraciones de modo que pudieran hacerse visibles para la colectividad que las originaba y constituirse en materiales de una interrogación sostenida, pero también circular en esa colectividad abierta que es la de los espectadores y lectores potenciales. Un número creciente de artistas y escritores parecía comenzar a interesarse menos en construir obras que en participar en la formación de *ecologías culturales* (LADDAGA, 2006, p. 8-9).

Laddaga traz alguns exemplos de projetos de “produção colaborativa”, que evidenciam essas mudanças na cultura e nas artes, que sofreu transformações no modo de circulação delas, em grande medida, pelo impacto da globalização, também põe em cheque a insuficiência das respostas pós-modernas dadas ao esgotamento evidente dos paradigmas modernos. Seu livro, portanto, propõe alguns elementos para uma leitura dessa reorientação das artes (LADDAGA, 2006).

Desse modo, podemos ler o fenômeno crescente dos saraus como uma produção colaborativa, mais interessada em potencializar uma comunidade literária<sup>38</sup>, *ecologias culturais*, do que na produção exclusiva de objetos. Além do mais, esse formato de intervenção cultural em rede, considerando que hoje só em São Paulo podemos identificar uma nova cartografia da cidade com base em onde se localiza os saraus (TENNINA, 2017), não se limita ao estado de São Paulo, nem mesmo ao Brasil. Os “novos” saraus com um viés de contestação, não são exclusividade do país, como afirma os autores do artigo *Literatura e sarau: implicações políticas* (2017), Rejane Pivetta de Oliveira e Thiago Pellizzaro.

A abrangência dos saraus extrapola as fronteiras nacionais, pois o fenômeno também é observado, por exemplo, em países da América Latina, tais como Argentina, Chile e México, onde, inclusive, a produção literária periférica de escritores brasileiros (principalmente aqueles que fazem parte da cena paulistana) é divulgada, por meio da tradução de poemas e contos. Esse é o caso da antologia *Saraus. Movimiento/Literatura/Periferia/São Paulo*, organizada por Lucía Tennina, lançada na Feira Internacional do Livro de Buenos Aires, em 2014. No mesmo ano, é lançada, no México, uma edição ampliada, denominada *Brasil Periférica. Literatura Marginal de São Paulo*, na Feira Internacional del Libro del Zócalo do México; em 2016, é lançada, em Santiago do Chile, a antologia *Brasil Periférica* (Editora Cuarto Próprio), composta por textos de 42 escritores. A efervescência dos saraus, em diferentes pontos do mapa da periferia mundial, sem dúvida é um fenômeno que traz aos estudos literários contemporâneos novas problematizações estéticas e culturais, ligadas à materialidade dos modos e condições de produção, recepção e circulação da literatura nesses espaços periféricos (OLIVEIRA, PELLIZZARO, 2017, p. 69).

---

<sup>38</sup> Em suas reflexões sobre *A literatura e o comum* a professora Rejane Pivetta de Oliveira traz uma pertinente abordagem para compreendermos uma comunidade literária, que na nossa análise, pode ajudar a compreender/explicar também a literatura marginal/periférica. Para ela, em diálogo constante com Raymond Williams e Jaques Rancière: “A comunidade literária certamente não é um amontoado de pessoas; nem um seletivo grupo de letrados, fãs, admiradores e indivíduos dedicados à literatura. A comunidade literária é “aquela que vem” (AGAMBEN, 2013), formada por qualquer um que seja, sem nenhuma propriedade específica, sem limites de identificação, mas aquela que afirma a vida em comum, sem barreiras, seja ela de gênero, raça, religião, território, etc. A comunidade literária tem a ver com o modo como seus participantes transformam a literatura em objeto que lhes diga respeito, que lhes pertença, sem fronteiras e muros que segregam, separam e hierarquizam os discursos. Nesses termos, a pretensa qualidade específica do literário não reside em uma regra estabelecida *a priori*, pois a literatura passa a ser uma invocação que a faz ser. Com isso, afirma-se uma comunidade literária constituída em termos mais democráticos, formada por autores, leitores e textos quaisquer que possam ser ditos” (OLIVEIRA, 2016, p. 88).

Assim como os *slams*, os saraus têm se espalhado para além das fronteiras de regiões periféricas de São Paulo, ambos os dispositivos possuem, entre outras características a de funcionarem como divulgação, produção e expansão da literatura e da cultura periférica, aonde escritores, produtores e públicos se misturam, onde objetos literários misturam-se ao consumo deles não sendo possível precisar onde se inicia um e termina o outro. De forma semelhante podemos aludir ao que Jameson observa na *Estética da singularidade* (2015) ao refletir sobre a era pós-moderna e nossa interação com a tecnologia, para ele “Ahora consumimos la propia forma de comunicacion junto con su contenido” (JAMESON, 2015, p. 120).

Tennina (2017, p. 116), que sistematizou os principais saraus existentes em São Paulo, apresenta bastantes contribuições para entendermos melhor como e, em certa medida, quando se deu esse deslocamento dos saraus de uma cultura letrada para uma cultura periférica.

Esse deslocamento do termo “sarau”, que passa da cultura letrada para uma cultura periférica e, em grande medida, oral, começa a se observar no ano de 2001 quando um grupo de poetas liderados por Sérgio Vaz dá origem ao Sarau da Cooperifa. Essa experiência inspirou a abertura de muitos outros espaços dedicados a encontros similares [...] (TENNINA, 2017, p. 116).

O Sarau da Cooperifa funcionou como marco da proliferação dos saraus como os três atos das edições especiais da revista *Caros Amigos* funcionou na conformação de um *selo* de literatura marginal/periférica para escritos e escritores oriundos das margens do país de um país também situado à margem, do capitalismo, do mercado editorial, que fala e escreve em uma língua considerada não “universal” como o inglês, por exemplo.

Sérgio Vaz, portanto, como idealizador do Sarau da Cooperifa, realizado toda quarta-feira no bar de Zé Batidão, desde 2001, incentiva diretamente outros agentes culturais (poetas, moradores das comunidades, escritores) a construírem outros saraus semelhantes<sup>39</sup> feitos em

---

<sup>39</sup> Para uma melhor explanação dos saraus indicamos dois excelentes trabalhos, a tese de doutorado de Érica Peçanha do nascimento, *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana* de 2011. Disponível em: <[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-12112012-092647/publico/2011\\_EricaPecanhaDoNascimento\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-12112012-092647/publico/2011_EricaPecanhaDoNascimento_VCorr.pdf)>. Acesso em: 12 jan. de 2020. A outra indicação é o livro de Lucía Tennina *Cuidado com os poetas: Literatura e periferia na cidade de São Paulo* de 2017. Ambas exploram os saraus do estado de São Paulo, Érica Peçanha do Nascimento se dedica ao Sarau da Cooperifa, especialmente. Mas no trabalho de Rejane Pivetta de Oliveira e Tiago Pellizzaro *Literatura e sarau: implicações políticas* (2016) encontramos, em uma nota de rodapé uma descrição (sucinta) de outros saraus por outros estados “[...] os saraus não são um fenômeno homogêneo, nem exclusivo das periferias de São Paulo, mas sua presença estende-se a outras regiões do Brasil: Sarau Apafunk, no Rio de Janeiro (RJ); Sarau Psicodélico, em Brasília (DF); Sarau Vira-Lata, em Belo Horizonte (MG); Sarau Bem Black, em Salvador (BA); Sarau das Artes, em Recife (PE); Sopapo Poético, em Porto Alegre (RS) — só para citar alguns entre tantos outros exemplos espalhados pelo Brasil, [...]” (OLIVEIRA, PELLIZZARO, 2017, p. 68).

locais públicos ou em espaços devidamente “negociados”<sup>40</sup>. Oliveira e Pellizzaro (2017) chama a atenção para a confluência de linguagens que integram os saraus e que essas confluências permitem a diluição d’as fronteiras que separam a literatura da música, da dança, do grafite e da *performance*, constituindo uma prática artística que não se conforma aos padrões estéticos tradicionais (OLIVEIRA, PELLIZARO, 2017, p. 76), na busca por modos de coexistência, de convivência (LADDAGA, 2006).

Os saraus das periferias também contribuem como outra dimensão legitimadora da palavra dos comuns, da multidão e seus muitos (JUSTINO, 2014) e que por meio da voz, do corpo e da memória estabelecem significados outros para (re)existirem as opressões de classe e raça/etnia que insistem em atravancar ainda a vida dos povos negros em diásporas habitantes de periferias do país, assim os saraus contribuem para outra dimensão da literatura; a dimensão cidadã. Como bem afirmou Tennina (2017), não uma cidadania apenas na relação entre Estado e cidadãos, mas na relação entre cidadão-cidadão, construída de forma plural, capaz de produzir um “tipo de representação que considere os pertencimentos e as ancoragens culturais como fundamentais na definição de cidadania” (TENNINA, 2017, p. 95), possibilitando a coexistência de igualdade e diferença, construindo a igualdade na diferença.

---

<sup>40</sup> Esses espaços, que chamo de devidamente negociados, diz respeito ao diálogo que alguns agentes culturais estabeleceram com espaços não públicos das periferias, em especial o bar, local que mais se concentram os saraus em São Paulo, de acordo com Tennina (2017). Contudo, essa negociação não se refere a pagamentos de valores pelo uso espaço, logo cabe “perguntar: que fatores levam um dono de bar a decidir-se a dedicar semanalmente uma de suas noites a um sarau de poesia? É importante esclarecer, em primeiro lugar, que os organizadores dos saraus não pagam aluguel pelo uso desse espaço. O início das atividades de um sarau em um bar tampouco se dá de forma espontânea. A iniciativa parte de um elemento externo ao estabelecimento – o organizador do sarau –, que, ao propor esse tipo de atividade, faz uma espécie de negociação com o dono do bar, e é este quem decide se é viável incorporar o evento a rotina de sua atividade e em que dia da semana ocorrerão os encontros” (TENNINA, 2017, p. 118).

### 3 A INSERÇÃO DAS MULHERES NA LITERATURA MARGINAL/PERIFÉRICA: EM BUSCA DE UMA *ESCREVIVÊNCIA* DAS MULHERES NEGRAS

*“A palavra poética é um modo de narração do mundo. Não só de narração, mas, antes de tudo, a revelação do utópico desejo de construir outro mundo. Pela palavra poética, inscreve-se, então, o que o mundo poderia ser. E, ao almejar um mundo outro, a poesia revela o seu descontentamento com uma ordem previamente estabelecida. Há momentos em que a característica subversiva da fala poética se torna tão perceptível que seus criadores são considerados personae non gratae, e suas vozes são forçadas ao silêncio, ou ignoradas, como se não existissem. Entretanto, todo indivíduo e toda coletividade têm direito ao seu auto-pronunciamento, têm direito de contar/cantar a sua própria história”.*  
(Conceição Evaristo).

Conceição Evaristo cunhou o termo “escrevivência” a fim de considerar a relação entre a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil (EVARISTO, 2009), ela também sugere pensar que a “[...] experiência das pessoas negras ou afrodescendentes possa instituir um modo próprio de produzir e de conceber um texto literário, com todas as suas implicações estéticas e ideológicas” (EVARISTO, 2009, p. 17). Para ela, e a partir de sua própria escrita não apenas afirma a existência de uma literatura afro-brasileira<sup>1</sup>, mas a existência de uma vertente feminina negra (EVARISTO, 2009), pois existe uma condição que a une as outras mulheres, a condição de gênero, contudo, o “pertencimento racial” distingue e hierarquiza mulheres brancas e mulheres negras, sendo as mulheres negras historicamente inferiorizadas nesta distinção, e, por conseguinte, também na literatura.

Embora Evaristo esteja tratando da Literatura afro-brasileira como essa potência para pensar o texto literário escrito por pessoas negras com linguagem estética própria, a possibilidade de diálogo com o que temos defendido como literatura marginal/periférica é evidente, exatamente pela questão racial. A produção, consumo e boa parte da circulação dos textos são efetivados, majoritariamente, por pessoas negras, indo além, quando propõe uma abordagem que vincula à experiência negra é constantemente evocada nos textos, igualmente no caso da literatura afro-brasileira. Contudo, na literatura marginal/periférica a presença das mulheres é menos expressiva que a dos homens no tocante ao circuito cultural de circulação dos textos como os saraus e *slams* e de publicações em editoras conforme veremos adiante.

---

<sup>1</sup>Evaristo é uma das principais referências para pensar a escrita de pessoas negras no Brasil, enfrenta um debate ainda latente no meio acadêmico sobre literatura afro-brasileira e, ao mesmo tempo em que ocupa o lugar de pesquisadora também produz obras literárias já reconhecidas e consolidadas pela crítica e traduzidas em diversas línguas, para diversos países. O que nos interessa pensar aqui quando Evaristo afirma que a experiência de ser negro/a no Brasil é capaz de produzir especificidades na escrita é aproximar essa “escrevivência” dos textos das autoras que aqui abordamos.

Realidade que tem se modificado rapidamente em quase 20 anos da literatura marginal/periférica<sup>2</sup>. Segundo Jéssica Balbino (2016), “[...] a participação feminina na literatura marginal até cerca de três anos atrás (2011) era bem pequena. [...] De uns anos para cá isso vem mudando. Algumas passaram a publicar livros individuais e uma vai impulsionando a outra”, criando coletivos, saraus e *slams* auto organizados de modo que se fortalecem para publicações individuais e também coletâneas somente de mulheres.

E em consonância com a afirmação de Conceição Evaristo essas mulheres das periferias que ousam escrever constroem em seus textos verdadeiras *escrevivências* dos seus corpos, dos seus cotidianos, sua subjetividade, de sua ancestralidade e tantos outros elementos presentes nos textos<sup>3</sup>. Aqui, num primeiro momento, fizemos uma exposição de como as mulheres são representadas em alguns dos contos do livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* (2005) considerando que este é a primeira publicação em livro que busca expandir e fez circular a proposta da literatura marginal/periférica em território nacional.

Em um segundo momento, apresentamos de forma breve texto de duas poetisas como contraponto dessa representação das mulheres encontradas nos contos do livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Consideramos, neste trabalho, os textos da escritora Elizandra Souza por toda sua trajetória desde o início na literatura marginal/periférica, inclusive, referência para outras escritoras da periferia e a poeta Bell Puã, como proposta de pensar a literatura marginal/periférica em expansão territorial, para além do estado de São Paulo. Bell Puã é pernambucana, ganhadora do *Slam/BR* em 2017 e se insere na literatura marginal/periférica através da expansão dos *slams* no país, na especificidade do *Slam* das Minas/PE.

### **3.1. Como as mulheres são representadas na literatura marginal/periférica de autoria masculina?**

Quando no capítulo anterior explorávamos o “surgimento” da literatura marginal/periférica, tomando como base as edições especiais da revista *Caros Amigos* notamos que o principal nome que surge ao nos referirmos a essa literatura é o nome do

---

<sup>2</sup> Consideramos aqui a revista *Caros Amigos/Literatura marginal: a cultura da periferia* já mencionada nos capítulos anteriores. Na referida revista afirma Tennina (2017, p. 176) “desde a primeira publicação que daria nome ao conjunto de autores oriundos das periferias pode-se perceber uma supremacia quantitativa do gênero masculino: dos 48 autores que fizeram parte dos três números das edições especiais da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal*, somente 9 são mulheres.

<sup>3</sup> Balbino (2016) aponta que a produção feminina se concentra, especialmente, no gênero poemas.

escritor Ferréz, pois além de difundir o *selo* da literatura marginal/periférica, é o responsável por viabilizar o lançamento de outros escritores, de início na referida revista, depois no livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* e assim seguiu em sua editora *Selo do Povo* criada em 2008 com o intuito de popularizar as publicações das periferias.

Notamos também que nas três edições especiais da já referida revista na qual participaram 48 autores, apenas 9 são mulheres e no livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* há apenas 1 mulher entre os 11 escritores que compõe a antologia de contos e poemas. Tal assimetria também pode ser vista nas diversas editoras criadas com o intuito de lançar os textos das periferias, muitas dessas editoras ligadas a algum sarau ou *slam* e mesmo a figuras com respaldo como a *Selo do Povo* de Ferréz, por exemplo. Há também lançamentos de coletâneas independentes ligadas diretamente aos saraus e *slams*; *Slam* da Guilhermina, Sarau do Binho e entre outros fazem publicações independentes que leva o nome do sarau ou *slam*, geralmente, antologias.

Jéssica Balbino (2016) fez um levantamento em que mostra, qualitativamente<sup>4</sup>, a assimetria da participação das mulheres nas coletâneas desde 2001 até 2015. A partir desse levantamento ela constatou que, em 15 anos de literatura marginal/periférica (à época), o número de mulheres em antologias é menor que a dos homens, consistiu em 55,8% de homens e 44,2% de mulheres, sendo que:

[...] apenas nos anos de 2014 e 2015 tivemos uma presença maior de mulheres do que de homens publicando, o que deve-se, principalmente, ao fato das antologias 100% femininas e das antologias feitas em escolas, com a participação de estudantes crianças e/ou adolescentes (BALBINO, 2016, p. 104).

A pesquisa de Balbino foi há cerca de 4 anos atrás e nos dois últimos anos do seu recorte já havia uma crescente na participação de mulheres tanto em publicações nas antologias, como sozinhas ou em antologias 100% femininas. Balbino (2016, p. 106), embora pondere ser “[...] precipitado concluir a que deve-se este aumento nos últimos dois anos”, aponta para as publicações em antologias só de mulheres que cresceram desde o ano de 2012:

É somente a partir de 2012, ou seja, nos últimos 4 anos, que notamos uma maior participação feminina, justamente pelas antologias feitas apenas pelas mulheres. Neste período, estes números se tornam mais expressivos, tanto em antologias e reuniões de textos majoritariamente femininos. Neste ano, os dados mostram que 169 homens publicaram, contra 142 mulheres,

---

<sup>4</sup> Balbino (2016) coloca na mesma categoria as coletâneas lançadas por saraus, editoras e coletivos. O intuito é demonstrar em números a participação de homens e mulheres presentes nas coletâneas.

diminuindo a lacuna existente na dispare comparação nos anos anteriores (BALBINO, 2016, p. 106).

Deste modo, parece correto afirmar que foi por meio da auto-organização das mulheres, dentro da literatura marginal/periférica, que essa mudança pode ser possível em um espaço de tempo não muito longo. Ainda para Balbino (2016), além das antologias, a participação como organizadoras de saraus, os debates e oficinas em escolas públicas e ações coletivas das mulheres contribuíram para o reconhecimento e crescimento de uma escrita feminina dentro da literatura marginal/periférica.

Entretanto, essa constatação de menor participação feminina publicando não é privilégio da literatura marginal/periférica. Dalcastagnè (2012), na pesquisa que dá título ao livro *Literatura Brasileira Contemporânea – Um Território Contestado*, verifica que quem escreve na contemporaneidade brasileira continua sendo os homens com 72,7%, em sua maioria possuem curso superior, são moradores do sudeste brasileiro, mas precisamente no Rio de Janeiro e São Paulo e em quase totalidade esses homens são brancos: 93,9%, ou seja, “[...] o campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 14). A referida pesquisa considera editoras de grande circulação no país e se detém aos romances.

Assim sendo, os dados das referidas pesquisadoras em relação a pouca participação das mulheres nas publicações, uma no campo mais formal e tradicional, outras na emergente literatura marginal/periférica apontam para uma complexidade maior no tecido social brasileiro que diz respeito ao papel da mulher na sociedade, aos lugares que historicamente ocuparam/ocupam não com a intenção de corroborar com a lógica de que a literatura é apenas um espelho da sociedade, mas problematizar o hiato evidente existente na participação das mulheres, buscando interagir com a realidade de uma sociedade ainda patriarcal<sup>5</sup> que não apenas oprime as mulheres, mas também que as silencia.

Tal constatação de silêncio e opressão das mulheres se agrava ainda mais quando nos referimos às mulheres negras e/ou marginalizadas. Essas sentem de forma mais brutal (pelo

---

<sup>5</sup> Compreendemos o patriarcado como um sistema que organiza a vida social pelo princípio da divisão sexual do trabalho que separa e hierarquiza os trabalhos de homens e de mulheres, é um sistema que busca manter o poder do homem sobre a mulher, como se ela fosse sua propriedade. Segundo Saffioti (2015, p. 145): “O patriarcado refere-se a milênios da história mais próxima, nos quais se implantou uma hierarquia entre homens e mulheres, com primazia masculina. [...] E qual é esta ideologia? Exatamente a patriarcal, forjada especialmente para dar cobertura a uma estrutura de poder que situa as mulheres muito abaixo dos homens em todas as áreas da convivência humana. É a esta estrutura de poder, e não apenas à ideologia que a acoberta, que o conceito de patriarcado diz respeito”. Concordamos também com Saffioti de que existe uma articulação (um “nó”) entre Capitalismo, Racismo e Patriarcado, em suas palavras um “nóvelo patriarcado-racismo-capitalismo” (SAFFIOTI, 2013, p. 125) que se articulam mutuamente para o funcionamento da sociedade de classes.

racismo) a sua condição de gênero. Ou seja, sabemos que as sociedades utilizaram e ainda utiliza da força de trabalho dos negros, outrora escravizados no regime colonial, agora precarizados no regime capitalista. Contudo, a condição de mulher negra aumenta a exploração, a violência e o silenciamento. Lélia Gonzalez (2011), por exemplo, ao tratar dessa dupla exploração sobre as mulheres não brancas da América Latina salienta:

Trata-se de uma discriminação em dobro para com as mulheres não-brancas da região: as amefricanas e as ameríndias. O duplo caráter da sua condição biológica – racial e sexual – faz com que elas sejam as mulheres mais oprimidas e exploradas de uma região de capitalismo patriarcal-racista dependente. Justamente porque este sistema transforma as diferenças em desigualdades, a discriminação que elas sofrem assume um caráter triplo, dada sua posição de classe, ameríndias e amefricanas fazem parte, na sua grande maioria, do proletariado afrolatinoamericano (GONZALEZ, 2011, p. 17).

Ainda para Lélia Gonzalez (2011), a teoria e prática feminista contribuíram muito para avançarmos nos debates em torno das questões de gênero e sexualidade, mas o mesmo não aconteceu sobre a questão racial. Vejamos como ela articula seu argumento no texto *Por um feminismo afro-latino-americano* que compõe o *Caderno de formação política do círculo palmarino, nº 1*:

É inegável que o feminismo como teoria e prática vem desempenhando um papel fundamental em nossas lutas e conquistas, e à medida que, ao apresentar novas perguntas, não somente estimulou a formação de grupos e redes, também desenvolveu a busca de uma nova forma de ser mulher. Ao centralizar suas análises em torno do conceito do capitalismo patriarcal (ou patriarcado capitalista), evidenciou as bases materiais e simbólicas da opressão das mulheres, o que constitui uma contribuição de crucial importância para o encaminhamento das nossas lutas como movimento. Ao demonstrar, por exemplo, o caráter político do mundo privado, desencadeou todo um debate público em que surgiu a tematização de questões totalmente novas – sexualidade, violência, direitos reprodutivos, etc. – que se revelaram articulados as relações tradicionais de dominação/submissão. Ao propor a discussão sobre sexualidade, o feminismo estimulou a conquista de espaços por parte de homossexuais de ambos os sexos, discriminados pela sua orientação sexual (Vargas). O extremismo estabelecido pelo feminismo fez irreversível a busca de um modelo alternativo de sociedade. Graças a sua produção teórica e a sua ação como movimento, o mundo não foi mais o mesmo.

Mas, apesar das suas contribuições fundamentais para a discussão da discriminação pela orientação sexual, não aconteceu o mesmo com outros tipos de discriminação, tão grave como a sofrida pela mulher: a de caráter racial (GONZALEZ, 2011, p. 13).

Lélia Gonzalez traz como contraponto a organização das lutas feministas norte-americanas em que a maior força política e articuladora de outras pautas como às ligadas a diversidade sexual e de gênero passavam pelo entendimento de raça/etnia, uma vez que essas outras pautas se deram por “[...] consequência de importantes contribuições do movimento negro” (GONZALEZ, 2011, p. 13).

Outra dimensão que Lélia Gonzalez aponta é a da divisão entre público e privado que, na verdade, se articula com a divisão sexual do trabalho, ou seja, um ordenamento social do compartilhamento do trabalho (DEVREUX, 2005) no qual as mulheres são responsáveis pelo trabalho “reprodutivo” e aos homens cabe os trabalhos “produtivos”. O primeiro se localiza na esfera do privado e o segundo do público e embora a divisão do trabalho seja anterior ao sistema capitalista ela é aderida com facilidade ao capitalismo, uma vez que não se paga pelo trabalho que as mulheres realizam para o funcionamento, manutenção do trabalho “produtivo” feito pelos homens e não se dá apenas no âmbito familiar, extrapola essa esfera, pois segundo Devreux (2005, p. 567-568):

Essa divisão sexual do trabalho atravessa toda a sociedade e articula os campos do trabalho produtivo e do trabalho reprodutivo. Não os separa: ela os articula excluindo ou integrando, segundo os momentos e as necessidades dos dominantes, as mulheres à esfera produtiva, devolvendo-as global ou parcialmente à esfera reprodutiva. O trabalho reprodutivo, cujo reconhecimento como trabalho é resultado de longas pesquisas feministas, diz respeito não somente ao trabalho doméstico propriamente dito, mas, também, ao trabalho parental e a todas as tarefas de cuidados e de assumir responsabilidades pelas pessoas.

Contudo, Lélia Gonzalez (2011, p. 14) evocando Franz Fanon e Alberto Memmi, “[...] que descrevem a psicologia do colonizado frente a um colonizador”, alfineta a teoria e a prática do feminismo latino-americano por ter ainda centralidade no “eurocentrismo e seu efeito neocolonial”, salientando que há especificidades de uma mesma abordagem, nesse caso da divisão sexual do trabalho, pois para ela:

[...] Tratar, por exemplo, da divisão sexual do trabalho sem articulá-la com seu correspondente em nível racial, é recair numa espécie de racionalismo universal abstrato, típico de um discurso masculinizado e branco. Falar da opressão da mulher latino-americana é falar de uma generalidade que oculta, enfatiza, que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito caro pelo fato de não ser brancas (GONZALEZ, 2011, p. 14).

De um modo ou de outro, nós mulheres não apenas somos exploradas e não reconhecidas e silenciadas pela realização dos trabalhos, mas também não somos donas de

nossa força de trabalho, uma vez que o patriarcado se encarrega da dominação dos homens sobre as mulheres tornando-as objetos e se utiliza, entre outras coisas, como a força e a violência, o discurso de amor. Faz-se os trabalhos de reprodução por amor, obrigação e convenções religiosas e sociais, dessa forma, naturalizando as relações assimétricas de gênero. Logo, as relações de gênero e a dominação masculina estão imbuídas nas relações humanas, as relações de poder simbólico (BOURDIEU, 2014).

Para Bourdieu (2014), esse “poder simbólico” pode ser um poder invisível e é paradoxal, pois funciona de modo que os dominados também “aceitem” a sua situação de dominados, isto é, naturalizando a dominação imposta, não necessariamente conscientes agem esses grupos, entendendo grupos de dominados em uma dicotomia e oposição entre ricos/pobres, masculino/feminino, claro/escuro e assim por diante. A dominação masculina, portanto, não precisa de justificativa, pois: “a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (BOURDIEU, 2014, p. 22).

A literatura, pelo que vimos logo acima, também pode funcionar como mais um espaço onde fica evidente a dominação masculina, não apenas por uma questão numérica que apresentamos em relação à literatura marginal/periférica trazendo os dados da Balbino ou da pesquisa da professora Dalcastagnè sobre o campo contemporâneo brasileiro, mas também pelo modo como as mulheres são representadas nas obras.

Sobre a literatura marginal/periférica, Tennina (2017) afirma que muitos romances “[...] constroem uma representação das mulheres e do mundo feminino enraizado no esquema de gênero que instala em uma posição de poder o “ser homem” e em uma posição de debilidade e dominação o “ser mulher”” (TENNINA, 2017, p. 176). Traz como exemplo os romances *Capão pecado* e *Manual prático do ódio* de Ferréz e *Mulher guerreira* de Alessandro Buzzo. Ao analisar os dois romances de Ferréz chega a seguinte constatação:

A literatura de Ferréz se centra, principalmente, em práticas sociais masculinas, estando as mulheres bem menos representadas que os homens, e, quando o são, ou surgem numa figuração essencializada como seres passivos e confinados ao espaço doméstico ou como prostitutas [...]. Além disso, os romances de Ferréz costumam inferiorizar também a imagem das mulheres de classes mais altas, que sempre são representadas como seres desprezíveis (TENNINA, 2017, p. 177).

Para a autora, nenhum dos dois escritores consegue, com seus romances, ultrapassar o “esquema de gênero dominante”, além de reproduzirem a construção estereotipada de mulheres dominadas e homens dominantes, a velha dualidade dos extremos na qual a mulher

ou é santa ou é puta. Afirma, por fim, que “[...] essa característica pode ser percebida em grande parte dos romances dos escritores da literatura marginal, tornando-se evidente que para eles a preocupação maior está na dominação de classe e não de gênero” (TENNINA, 2017, p. 179).

Tennina utiliza-se somente de romances, mas tais comprovações também podem ser verificadas em textos de outros gêneros como, por exemplo, nos poemas e contos do livro marco da literatura marginal/periférica (*Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*) lançado em 2005 e organizado pelo Ferréz. Este livro é composto por 26 textos (incluindo o texto introdutório do Ferréz, que se tornou um dos manifestos da literatura marginal/periférica) e oscilam entre contos e poemas. Nestes textos encontramos vários com essa composição do “esquema de gênero dominante” do qual também descreve Tennina (2017).

Vamos analisar mais detalhadamente os textos de dois escritores (Preto Ghóez e Gato Preto) e uma escritora (Dona Laura) que compõe a antologia já citada. A escolha por Dona Laura se deu por ela ser a única mulher do livro, os demais apenas certificamos contemplar os dois gêneros textuais; Preto Ghóez corresponde ao gênero conto e Gato Preto ao gênero poema.

Já no primeiro conto *A peleja de Firmino* do escritor Preto Ghóez temos o seguinte enredo: Firmino, um dos 18 filhos de Dona Zefa, sai do Maranhão para São Paulo a fim de resolver uma questão judicial que envolve a terra onde ele e sua família mora há muitos anos, no entanto é assassinado “numa viela da favela do Picanço” a mando de um senador do Maranhão.

Narrado em terceira pessoa, o conto conta com três mulheres, a primeira delas é Dona Zefa, mãe do Firmino, que aparece logo no início do conto preparando bolo. Dona Zefa é a típica mãe sensitiva, dedicada aos filhos e a família à vida toda. Vejamos uma passagem que demonstra como é construída sua imagem na narrativa do conto:

Dona Zefa preparava o bolo pra vender no dia seguinte, foi quando sentiu um mau pressentimento, um vulto, um vento no meio do terreiro, interior do Maranhão. Coração de mãe não tem fuso horário, o sentimento materno é on line, levaria dois dias pra perceber a notícia, mas no fundo Dona Zefa já sabia, quando os bagulhos bate no peito desse jeito... vai enterrar mais um filho! (FERRÉZ, 2005, p. 17)

Dona Zefa, assim, é a reprodução da típica mãe confinada ao espaço privado, ao espaço da casa, tanto que mais adiante sabemos que Seu Clemêncio, pai de Firmino

trabalhava na roça e Firmino quando criança era quem levava “recado de Dona Zefa”, comida e água de casa, para o pai, na roça. As outras mulheres mencionadas no conto são Dona Dasdôres, que já aparece chorando e Cibanga, sua filha e namorada do Firmino. Ambas não têm momentos significativos e apenas Cibanga é mencionada mais adiante como sendo “moça direita”, frase usada pelo narrador ao afirmar que Firmino a “repetia toda hora”. Não se sabe quanto tempo se passou desde a partida de Firmino, mas sabe-se que seu sonho era ganhar dinheiro para ajudar sua mãe e enfim, casar-se com Cibanga. Pela construção da narrativa, notamos mulheres sentimentais por “essência”, sensíveis e passivas.

Por se tratar de uma hierarquia presumida (SAFFIOTI, 2015) entre os gêneros e assim, se transmutar de natural essa reprodução de hierarquia e, portanto, sexista também se dá nas escritas de mulheres, principalmente quando essa mulher é uma das primeiras a se destacar na escrita periférica e tem seus textos publicados junto a outros nomes da literatura marginal/periférica recém-surgida; é a única mulher nessa coletânea organizada pelo Ferréz e pertence a uma geração bem anterior a de todos os escritores da coletânea. Dona Laura Matheus<sup>6</sup> é (atualmente) uma senhora de mais de 70 anos de idade, escolarizada tardiamente que publicou seu primeiro livro *Barbiele* apenas em 2008. Dona Laura é líder da comunidade na colônia de pescadores Z-3, na cidade de Pelotas/RS.

Não fica claro como Dona Laura foi contatada pelo Ferréz para compor o livro de sua organização, não encontramos registros ou informações de como se deu o contato com os autores e quais critérios<sup>7</sup> tanto para as edições especiais da revista *Caros Amigos*, quanto para o livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, já que não se trata, necessariamente, de expandir para além de São Paulo, pois nota-se que assim como verificamos na primeira edição especial da revista *Caros Amigos*, na qual apenas dois escritores eram do Rio de Janeiro e os demais de São Paulo, na coletânea muda-se pouco essa configuração. Temos textos dos rappers Preto Ghóes e Gato Preto ambos nascidos no Nordeste, um no Maranhão, outro na Bahia respectivamente, mas os dois residiram<sup>8</sup> em São

---

<sup>6</sup> Mais informações sobre a vida de Dona Laura consultar a dissertação: *Combater a subcidadania disputando o jogo literário: Uma contribuição ao estudo da Literatura Marginal Periférica* de Julio Souto Salom. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/116467>. Acessada em 20 de dez. de 2019.

<sup>7</sup> Em uma entrevista Paulo Lins explica que Ferréz ligou para ele e perguntou se ele não gostaria de escrever para a edição especial da revista *Caros Amigos*. Eles já se conheciam, mas de maneira mais sistemática não sabemos se o próprio Ferréz entrava em contato com os escritores, se eles o procuravam, se as duas coisas. Além disso, não fica claro se havia algum critério para ser considerado um escritor periférico, mas nota-se em praticamente todos e todas escritoras o ser oriundo de periferias, versar sobre o cotidiano periférico e entre outros elementos que explicitamos melhor no primeiro capítulo deste trabalho.

<sup>8</sup> O rapper Preto Ghóes morreu vítima de acidente de automóvel no dia 10 de setembro de 2004. Embora o livro só tenha sido publicado em 2005 os textos do rapper já estavam inseridos, pois nas informações sobre o autor consta como se ele estivesse vivo. O rapper foi líder do Movimento *Hip-hop* Organizado do Brasil (MHHOB) e

Paulo e somente Dona Laura do Rio Grande do Sul, residente de Pelotas, os demais: Eduardo Dum-Dum, Ridson, Maurício Marques, Santos da Rosa, Alessandro Buzo, Luiz Alberto Mendes, Erton Moraes e o próprio Ferréz que integram a coletânea são todos do estado de São Paulo. No referido livro, portanto, notamos ainda mais essa concentração no eixo paulista, uma vez que embora três deles sejam de outras duas regiões do país (Nordeste e Sul) apenas uma, a Dona Laura, não reside no estado de São Paulo.

Dona Laura possui dois contos dentro da coletânea: *Os olhos de Javair* e *A vingança de Brechó*, o primeiro narra como Javair chegou a uma espécie paraíso depois de ser, supostamente, assassinada pela sua mãe (não fica claro que ele de fato morreu ou apenas ficou louco e narra o asilo). O conto narrado em primeira pessoa, pelo próprio Javair, inicia-se pelo fim, mas retoma o passado contando como um jovem bem-criado toma o caminho das drogas e festas após a morte do pai, chega ao extremo de assaltar o próprio local onde sua mãe trabalhava como garçoneite.

Durante o assalto, a mãe de Javair o acerta com um tiro e, como a narrativa se passa pelo ponto de vista do Javair, é como se ela ficasse confusa, refletindo o que acontece na mente do personagem que, após receber o tiro de sua mãe relata ter encontrado um lugar perfeito, com pessoas uniformizadas, casas de “cores de algodão”, com hortaliças em cada casa, uma típica descrição das utopias clássicas. Mas nesse lugar tem um “muro da divisa”, Javair, não gostando do paraíso deseja passar para o outro lado e reclama; “- Quero sair daqui deste lugar micha, onde está o cigarro, as mulheres, a bebida?” (FERRÉZ, 2005, p. 38). Ao final do conto, Javair, finalmente, passa para o outro lado, mas, por isso, perdeu os olhos, as carnes que “caem aos poucos” e a vaidade.

Com exceção da mãe, assassina do seu único filho, conformando uma personagem com maior grau de complexidade, pois ao matar seu filho ela ultrapassa a sacralização das mães, que amam incondicionalmente e são naturalmente passivas. As demais menções ao feminino vêm carregadas de uma carga negativa, seja pelo sentimentalismo quando, por exemplo, o Javair menciona haver sentido algo por Rute, sua prima, mas dispensou-a por ser “pegajosa demais”; quando o personagem principal coloca no mesmo rol cigarros, mulheres e bebidas, diluindo as mulheres a meros objetos usáveis e, nesta comparação, rebaixadas a uma das drogas entre os cigarros e as bebidas. E por fim, ao finalizar, quando Javair é atraído para o outro lado, que ele chama de terra prometida (Éden) e as mulheres novamente estão

---

estava escrevendo o livro *A sociedade do código de barras*. Seu nome completo era Márcio Vicente Góes. Mais informações estão disponíveis em: <<https://www.bocadaforte.com.br/materias/entrevistas/memoria-bf-preto-ghoez-o-legado-do-ativista-e-mc>>. Acesso em: 23 set. 2019.

presentes na beira de uma piscina, ele olha todas e pula na piscina, que indica conter algum tipo de ácido que o cega e o faz perder suas carnes. Uma alegoria as sereias que encantam e enganam os homens, as mulheres como traiçoeiras, mentirosas e com magia/feitiço sobre os homens.

No segundo conto, *A vingança de Brechó*, embora a construção da personagem Potira busque apresentar uma mulher livre e justificar certas “aventuras”, por razão de seu sangue indígena, há uma passagem em alusão à conduta masculina e feminina que reforça bastante os arquétipos de gênero e a reprodução da dominação masculina, ao retratar o episódio no qual Brechó defende Potira quando alguém afirma que ela ou tem dupla personalidade ou é safada. Nesta passagem a narrativa enverga para uma descrição do lugar, das belezas naturais, misturadas a paixão que Brechó sente pela índia, ao mesmo tempo, em que faz a clara alusão da mulher à natureza.

Numa leitura onde Brechó (homem) é o sol e Potira (mulher) a água, temos a seguinte passagem: “Há uma lenda por aqui que diz que o sol é o pai, casmurro e onisciente, e a água é a mãe, amiga e coerente” (FERRÉZ, 2005, p. 41). O jogo de oposição sol X água; casmurro X amiga; onipresente X coerente, oposições de gênero baseadas no sexo biológico (pai X mãe), ou seja, na “[...] definição social dos órgão sexuais” (BOURDIEU, 2014, p. 29) encontramos a reprodução de “duas variantes” uma superior e outra inferior em que ainda se reproduz uma lógica semelhante a lógica do Renascimento<sup>9</sup>, quando: “[...] tentam encontrar no corpo da mulher a justificativa do estatuto social que lhes é imposto, apelando para oposições tradicionais entre o interior e o exterior, a sensibilidade e a razão, a passividade e a atividade” (BOURDIEU, 29, p. 29). Logo, Potira sendo a natureza, representada pela água possui características que correspondem a dimensão essencializada das mulheres como bondosas, amigáveis, fiéis e assim por diante, quanto a Brechó, enquanto o homem e o pai cabe ser o sol capaz de dar vida à natureza, que tudo sabe e tudo ver, capaz também de protegê-la mesmo sem estar presente.

Ao analisar os dois contos da única mulher presente na coletânea *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* notamos que ela, em certa medida, também reproduz a lógica dos dominadores, embora algumas personagens como a mãe de Javair ultrapasse o ideal de

---

<sup>9</sup> Bourdieu (2014, p. 29) se utilizando da pesquisa de Marie-Chitine Pouchelle sobre a Idade Média trata do fato de que durante a Idade Média e até mesmo se estendendo ao Renascimento os corpos femininos eram tidos como corpos masculinos invertidos, com essa lógica também se perpetua ainda nesses períodos a inferioridade das mulheres frente aos homens: “[...] o homem e a mulher são visto como duas variantes, superior e inferior, da mesma fisiologia, compreendemos por que, até o Renascimento, não se dispusesse de terminologia anatômicas para descrever em detalhes o sexo da mulher, que é representado como composto dos mesmos órgão que o do homem, apenas dispostos de maneira diversa”

mãe e a índia Potira, não corresponda totalmente o modo como mulheres (isento do julgamento negativo) devam se comportar. Sobre a reprodução da lógica dos dominadores, Bourdieu (2014, p. 27) explicita:

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação, ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão. Porém, por mais exata que seja a correspondência entre as realidades, ou os processos do mundo natural, e os princípios de visão e de divisão que lhes são aplicados, há sempre lugar para uma *luta cognitiva* a propósito do sentido das coisas do mundo e particularmente das realidades sexuais.

Nos contos de Dona Laura nota-se essa conformidade com as estruturas de dominação e o que Bourdieu denomina de *luta cognitiva* a fim de confrontar e até se utilizar dos esquemas de dominação masculina para burlar a dominação, já que suas personagens correspondem, mas não totalmente a dualidade muito constante nos romances do Ferréz e do Alessandro Buzo analisados por Tennina (2017).

A coletânea aqui referida também possui alguns poucos textos escritos em versos, como cada autor possui mais de um texto na coletânea (com exceção de Luiz Alberto Mendes, ele possui apenas um conto) há uma mescla, às vezes, entre escrever um conto e um poema.

O único com textos apenas em versos é o escritor Ridson. Seus textos, em grande maioria, abordam o mundo do crime, as desigualdades sociais e a exaltação da sua ancestralidade, nele não encontramos representação de mulheres, principalmente por se tratar de textos escritos em primeira pessoa, alguns funcionam como relatos de alguma situação vivenciada ou relatos do cotidiano do povo negro em presídios e nas favelas. No entanto, a ausência de mulheres também pode ser entendida como se esses temas do mundo do crime, das drogas não seja um “universo feminino”, não corresponda ao ideal de mulheres, não se vincule ao modo como deve ser/agir as mulheres.

Já o autor Gato Preto<sup>10</sup> possui (além de um conto) dois poemas na coletânea: *A Bahia que Gil e Caetano não cantaram* e *Faveláfrica*. No primeiro poema o autor busca desmistificar a imagem idílica da Bahia que, segundo ele, foi construída pelos cantores Gilberto Gil e Caetano Veloso, ao longo do poema ele traz outros nomes como Maria Bethânia, Dorival Caymmi. A intenção de Gato Preto é mostrar “o outro lado”, uma Bahia sangrenta, violenta, minada pela corrupção.

---

<sup>10</sup> Gato Preto foi o nome artístico de Altino Jesus do Sacramento. Nascido na Bahia mudou-se para São Paulo em 1992 e no ano de 2016, aos 37 anos, foi assassinado a tiros perto do local em que morava.

No tocante às mulheres o autor busca trazer uma imagem positiva delas que muitas vezes são objetificadas nas canções dos artistas por ele mencionado, contudo, mesmo ao fazer esse movimento em direção a uma representação das mulheres menos estereotipadas notamos em alguns versos a reprodução do mesmo modelo estereotipado, pois ao criticar o autor não mexe na lógica discursiva que se perpetua sobre as mulheres:

Olha só a ilusão daquele bobo  
 Pensa que aqui é só mulher, samba e água de coco  
 Acredita no que a tevê passa, deve tá louco  
 Ele não sabe que a maioria aqui passa sufoco  
 (FERRÉZ, 2005, p. 53).

As mulheres são enfileiradas nas mesmas categorias que o samba, leia-se diversão, festividade e água de coco, descanso. As mulheres, assim como o samba e a água de coco devem servir a alguma utilidade (“daquele bobo”?). Na frase “Pensa que aqui é só mulher, samba e água de coco”, a palavra “só”, aqui empregada como um advérbio funciona como negação de só haver tais coisas: “mulher, samba e água de coco”, mas também confirma a existência desses elementos.

Entretanto, é no poema *Faveláfria* onde encontramos uma representação feminina – nesse caso da mulher negra, mais problemática, pois embora não oscile entre vulgar ou guerreira, traz traços de uma construção feminina marcadamente enraizada na feminilidade naturalizada ao que diz respeito aos sentimentos e ações. *Faveláfria* é escrito em primeira pessoa e não apresenta um padrão definido nas rimas, mas há musicalidade, compasso e ritmo mesmo nas estrofes desprovidas de rimas.

O eu-lírico conta como ouviu os gritos de lamento da mãe África e nas primeiras 8 estrofes há diálogos diretos em que o eu-lírico nos apresenta como se deu esse contato. A mãe África aparece sempre ou muito frágil ou demasiadamente alterada, histérica, em todo caso com sentimentos e propriedades associadas às mulheres como inata a condição feminina (fragilidade e histeria).

Certa noite ouvi gritos, estridentes e dolorosos  
 Os gritos eram de tamanha dor, tristeza e desespero  
 Que me aproximei e perguntei àquela triste e bela mulher negra o que havia

Ela, como louca, alucinada gritava  
 Lá vem ele, lá vem ele, lá vem ele, lá vem ele  
 Me aproximei e perguntei ele quem? Ele quem?  
 Ela desesperada e cheia de dor e ira, respondia

[...]

E embravecida e chorosa, inconsolavelmente ela gritava

[...]

Melancolicamente, arduamente, respondeu

[...]

[...]

E ela cheia de sentimentos penosos, incansavelmente ela gritava  
(FERRÉZ, 2005, p. 56-57).

A mãe África é simbolizada como uma mulher negra “uma triste e bela mulher negra”, e embora associemos as características atribuídas pelo eu-lírico às mulheres de modo geral, não é muito comum à associação das mulheres negras à fragilidade, por isso o *modus operandi* de guerreira X prostituta é muito perpetuado nas representações dos homens negros das periferias sobre as mulheres, pois busca nelas a imagem de sua mãe, o sacrifício, a força, a determinação e as que não apresentam essas características são, por vezes, colocadas como prostitutas e vulgares<sup>11</sup>. Legado ainda da escravidão, visto que as mulheres negras foram assimiladas a nossa cultura como sendo fortes distantes da feminilidade, devido à herança escravocrata, nos dizeres de Davis (2018, p. 45), “[...] representadas como menos humanas” e também menos mulher que, portanto, lhes é retirado o lugar da feminilidade. De uma feminilidade frágil, dócil, intuitiva e entre outras.

Quase nunca sendo atribuídas ao modelo de feminidade do qual se atribui as mulheres brancas, as mulheres negras passam assim, a serem idealizadas pela sua força, coragem e caráter o que para Collins<sup>12</sup> (2016, p. 103), evocando outras pensadoras negras: “[...] a substituição de estereótipos negativos por estereótipos ostensivamente positivos pode ser igualmente problemática, caso a função dos estereótipos como mecanismo para controlar imagens permaneça velada”. Fato que ocorre na maior parte das representações de mulheres negras, pois se perpetua imagens definidas para controle de comportamentos e de seus corpos que sejam assertivos (COLLINS, 2016).

Como pudemos notar nas estrofes anteriores, a mãe África é tomada como uma mulher frágil e histérica, despossuída de ação que possa mudar a sua “natureza”, entretanto, mais

---

<sup>11</sup> Ao tratar das representações das mulheres no *hip-hop* Tennina (2017, p. 180) constata que “um valor bastante positivo parece estar associado à mulher que renuncia à condição de sujeitos, àquela que se entrega a um só homem e não trata jamais de exigir “direitos iguais””, essa análise se dá como um dos antecedentes da literatura marginal/periférica e como a maneira de representação das mulheres segue do *hip-hop* para os romances de autoria masculina da literatura marginal/periférica.

<sup>12</sup> O trabalho de Patrícia Hill Collins: *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro* (2016), trata do contexto das mulheres afro-americanas, contudo, pelas similitudes em que as mulheres negras em diáspora possuem quanto às opressões de gênero e de raça o trazemos para análise do contexto das mulheres negras neste trabalho.

adiante o poeta ainda culpabiliza essa mulher, ou todas as mulheres negras que se “esquecem” da dor da chibata e “aceitam” serem chamadas de mulatas ou morenas. Vejamos:

Reflico e sinto pena daquela preta ingênua  
 Que aceita ser chamada de mulata ou de morena  
 Valença, valença, valei-me meu Deus, de tanta inconsciência  
 Ela se esqueceu, do tapa na cara, a dor da chibata  
 (FERRÉZ, 2005, p. 57).

Com a atribuição do adjetivo ingênua para definir a mulher negra e também a mãe África o eu lírico não problematiza as situações desta mulher que outrora denunciava (gritava) os horrores cometidos contra seus filhos negros, apenas faz afirmativas acusatórias de que ela “aceita” (lembrando que o verbo aceitar significa o mesmo que concordar, admitir, tolerar...) a atribuição externa de mulata e morena de bom grado ou por falta de “consciência”. E na última frase: “Ela se esqueceu, do tapa na cara, a dor da chibata”, nota-se mais claramente a culpabilização da mulher, posto que a falta de consciência não vem de quem deu o tapa na cara, nem de quem açoitou a mãe África (mulher), mas dela por se “esquecer” destes fatos.

Essa culpabilização das mulheres é normalizada em nossa sociedade onde as vestimentas, as companhias, os horários, os lugares e até mesmo o comportamento se tornam as justificativas de violências dentro das próprias casas e fora delas e é o que vemos também nessa passagem do poema *Faveláfrica*, que após narrar tanta dor e sofrimento da mãe África causados pelo Navio Negreiro (personificado no poema como “ele”), ela ainda é vista como culpada.

Observamos, portanto, nestes textos da coletânea da *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* a perpetuação de traços machistas, advindos do patriarcado que naturaliza o esquema de gênero dominante descrito por Bourdieu, no qual as mulheres são representadas, em sua maioria, como inferiores aos homens sendo possível a sua objetificação e a naturalização de uma hierarquia que foi construído socialmente, historicamente e que tem bases materiais muito firmes considerando, por exemplo, que esse alijamento das mulheres na sociedade está imbricado também em condições econômicas, ou melhor, na própria estruturação de uma sociedade dividida em classes. Para Saffioti (2013, p. 507), portanto, “[...] a explicação da situação da mulher na sociedade capitalista é encontrável através da análise das relações entre o *fator natural sexo* e as determinações essenciais do modo capitalista de produção”.

Sobre essa tentativa de eternizar a história naturalizando as opressões ou retirar da mulher seu papel histórico, Bourdieu (2014, p. 8) afirma:

Lembrar que aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas, tais como a Família, a Igreja, a Escola [...], é reinsserir na história e, portanto, devolver à ação histórica a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca [...].

As reflexões de Bourdieu nos apontam no caminho de compreender essas assimetrias de gênero, a dominação masculina como construção social que favorece e privilegia o masculino e a urgência em desmistificarmos essa falsa eternização e recolocar as mulheres como agentes políticas de mudanças.

### **3.2 Por uma *escrevivência* das mulheres negras na literatura marginal/periférica**

E é nesse caminho de mudanças, ou pelo menos de outras maneiras de representar as mulheres que se torna importante refletir como as próprias mulheres se enxergam e desconstroem certos estereótipos de gênero, tal afirmação não busca restringir *quem pode falar sobre quem* (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 20), o que é e o que não é “correto” abordar em literatura (e nas artes em geral), mas sim buscar compreender que tais abordagens e quem as fazem possui legitimidade para fazê-las em detrimento da subalternização e deslegitimidade de outros sujeitos, pois concordamos com Dalcastagnè (2005, p. 19) quando afirma:

Assim, mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais, umbandistas e católicos vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, verão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente. Por mais solidário que seja às mulheres, um homem não vai vivenciar o temor permanente da agressão sexual, assim como um branco não tem acesso à experiência da discriminação racial ou apenas um cadeirante sente cotidianamente as barreiras físicas que dificultam ou impedem seu trânsito pelas cidades.

Tal fato não pode significar sectarismo e isolamento nas lutas contra as opressões e exploração às consideradas minorias sociais, pelo contrário, deve significar que é possível solidarizar-se e construir lutas coletivas por uma sociedade mais justa e igualitária para todos e todas, mas saber reconhecer que tais grupos vivenciam experiências distintas nessa sociedade ainda racista, patriarcal, homofóbica, intolerante e entre outros.

E não é pela literatura não ser um espelho da realidade que não se deva problematizar os motivos pelos quais se perpetuam nela “[...] a invisibilização de grupos sociais inteiros e o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 21). Por tais silenciamentos, invisibilidades e opressões se torna tão necessário pensar a representatividade desses grupos e, no que se refere a literatura marginal/periférica, a representatividade das mulheres negras que usam a escrita como a *escrivivência* de suas situações de mulheres e negras na tentativa de desnaturalizarem não apenas as opressões de gênero, mas também de raça e de classe.

Como já mencionamos acima a inserção das mulheres na literatura marginal/periférica se deu pela auto-organização das próprias construindo coletivos, *slams* específicos para mulheres batalharem, organização de saraus, inserção nos saraus e *salms* já existentes, debates em escolas e antologias 100% femininas como apontou a jornalista Balbino (2016) e demais instrumentos. Alguns coletivos<sup>13</sup> se formaram pela necessidade em dar visibilidade às demandas das mulheres negras que já frequentavam os saraus ou mesmo já se apresentavam neles, contudo, era preciso “[...] compartilhar e divulgar saberes próprios das mulheres negras” (TENNINA, 2017, p. 198) e é, então, que finalmente se firma e se expande as produções das mulheres na periferia, que majoritariamente se assumem e se querem negras.

Um das primeiras mulheres a conseguir protagonismo na literatura marginal/periférica foi a poeta Elizandra Souza<sup>14</sup> que também se engajou, primeiramente, no movimento *hip-hop* e, posteriormente, na literatura integrando, inclusive, a terceira das edições especiais da revista *Caros Amigos* já mencionada neste trabalho. Elizandra Souza, embora só tenha tido mais destaques nos últimos anos possui uma participação bem significativa no cenário da literatura marginal/periférica desde o início. Criou o *fanzine Mjiba*<sup>15</sup> em 2001 e teve publicações regulares até o ano de 2005 e já em 2004 fundou com

---

<sup>13</sup> Tennina (2017) sistematizou o início desta inserção das mulheres nos saraus do estado de São Paulo. Ela traz uma síntese dos principais coletivos que se formaram em torno dos saraus já existentes e também a criação de outros saraus como o Sarau da Ademar organizado majoritariamente por mulheres em 2008. Ela, portanto pontua a criação em 2009 do Coletivo Esperança Garcia que foi uma junção das mulheres que militavam no Sarau Elo da Corrente e no Sarau da Brasa. O grupo Capulana que “também é fruto dos saraus” (p. 199), a mudança de nome do Sarau da Ademar que foi criado em 2008 e que muda para Sarau da Mulher com M e também menciona o coletivo de mulheres negras chamado de *Mjiba* (TENNINA, 2017).

<sup>14</sup> Elizandra Souza teve textos publicados no III Ato das edições especiais da revista *Caros amigos* já citadas neste trabalho. Para mais detalhes sobre a vida da escritora Elizandra Souza acessar o trabalho intitulado *Elizandra Souza: escrita periférica em diálogo transatlântico* da professora Sílvia Regina Lourenço Castro. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n49/2316-4018-elbc-49-00051.pdf>>. Acesso 20 nov. 2019.

<sup>15</sup> Ao final do livro *Pretexto* de mulheres negras encontramos a definição dada pelas próprias organizadoras do livro quanto ao termo *Mjiba*. Vejamos: “*Mjibas* foram mulheres guerrilheiras que enfrentaram tropas britânicas e lutaram pela independência do seu país. Essa história foi colhida no livro *Zenzele, uma carta para minha filha*, da escritora Nozipo” (FAUSTINO; SOUZA, 2013, p. 132).

(outras mulheres) um coletivo de mesmo nome e foi por meio do Coletivo *Mjiba* que nasceu a publicação *Pretexto de Mulheres Negras* (2013), uma antologia poética que reuniu 22 jovens negras, sendo 20 de São Paulo e 2 estrangeiras: Queen Nzinga (Costa Rica) e Tina Mucavele (Moçambique).

Tomaremos aqui alguns de seus textos para análise por se tratar (1) de uma escritora que está vinculada a literatura marginal/periférica desde o início, (2) por formar os primeiros coletivos para discutir as questões da representação/representatividade das mulheres negras da periferia e (3) para percebermos as distinções no que se refere a representação ou autorepresentação dessas mulheres, escrita sob a ótica de uma mulher. Elizandra Souza se tornou, portanto, uma grande referência para as mulheres escritoras que se vinculam a literatura marginal/periférica.

Compreendendo representação como uma palavra polissêmica, é cabível afirmar que a tomamos aqui não como o ato de “falar em nome do outro” como bem deflagra Dalcastagnè, (2005, p. 16), tal afirmação, entretanto, não configura a impossibilidade de haver representatividade coletiva em alguma figura, seja ela política ou não, apenas que, por vezes, as representações externas de grupos sociais subalternizados ou inferiorizados como as mulheres, o povo negro e assim por diante, são estereotipadas e que essas representações também se devem as impossibilidades materiais destes grupos; como acesso à educação, por exemplo, que foi por muito tempo negado às mulheres e também aos povos negros, tais fatos também interferem na possibilidade desses grupos se representarem ou terem legitimidade para o fazê-lo. Desse modo, a proposta da (auto)representação das mulheres se insere na perspectiva de trazer à tona vozes historicamente silenciadas.

Portanto, voltando a Elizandra Souza, vale destacar que ela publicou, também pelo Coletivo *Mjiba*, o livro *Águas da Cabaça* (2012), primeira publicação solo<sup>16</sup>, contudo, esse projeto contou com a colaboração de mais seis mulheres na equipe de editoração, mulheres que a autora chamou de “parteiras”, concebendo assim, seu livro como uma gestação e ao recorrer às parteiras, recorre também a sua ancestralidade, compreendendo as parteiras como “[...] mulheres habilidosas que realizam partos normais a partir da sabedoria prática e oral que receberam de suas antepassadas” (CASTRO, 2016, p. 62) o que está bastante expresso, já na capa do livro em que mostra uma mulher negra grávida banhando-se em um rio usando uma cabaça. Já sobre o elemento da cabaça Castro (2016, p. 63) afirma:

---

<sup>16</sup> Elizandra Souza publicou seu primeiro livro intitulado *Punga* em 2007, pelas *Edições Toró* de organização do também escritor Allan da Rosa, contudo esse livro foi publicado junto a um outro escritor, o poeta Akins Kinté. Por isso, consideramos que seu primeiro livro solo é *Águas da cabaça* lançado em 2012.

A cabaça é, portanto, o recobrimento que abriga a poesia-feto, que se transformará em ser vivo tão logo passe pelo “parto” desempenhado pelas amigas-parteiras, dando origem ao próprio livro, encerrando, assim, um ciclo de gestação para iniciar o próximo – de início da vida e da sociabilidade com o mundo. Pode-se inferir que a cabaça, no sentido empregado na obra de Elizandra Souza, projeta um labirinto poético cheio de ideias diversas que estão sendo gestadas coletivamente.

Ao abrirmos o livro encontramos uma nova ilustração e desta vez dentro da barriga da mulher grávida é possível ver uma cabaça com a palavra “poesia” o que aponta para uma gestação diferente; a poesia como o feto do corpo da mulher negra e embora a associação de mulher X gravidez seja bastante controversa e até criticada em algumas vertentes do feminismo, quando se trata de desnaturalizar as opressões de gênero é válido lembrar que, no caso das mulheres negras o direito a prole só se deu, plenamente, após a abolição e que “[...] as teorias feministas negras entendem que, no contexto da interseccionalidade das opressões, a experiência negra atravessa e expande o conceito de gestação e maternidade biológica” (CASTRO, 2016, p. 64). Lousa e Camargo (2018, p. 249) defendem ainda:

O livro também pode ser compreendido como a gestação de uma linguagem poética pautada pela ancestralidade, que traz o feminino para um outro tipo de ritual sagrado, não o eurocentrado, mas que revela a África como mãe, matéria-prima, fruto, semente e produto de um corpo de mulher cuja existência é a própria revolução.

*Águas da cabaça* ainda pode ser compreendido como o processo embrionário da literatura marginal/periférica, a gestação de uma linguagem pautada na ancestralidade negra e descolonial capaz de tirar da invisibilidade as vozes, os corpos e o cotidiano de sujeitos periféricos, neste caso, há a preocupação de demarcar as mulheres periféricas.

Mesmo sem ainda ter trazido nenhuma poesia deste livro já pudemos notar como Elizandra Souza e toda a sua equipe de editoração tiveram a preocupação de que o todo do projeto estético fosse capaz de enunciar a ancestralidade negra sob uma ótica das mulheres. E um dos poemas que tem essa capacidade em demarcar a ancestralidade negra como centralidade é o poema “preservando herança”.

As argolas em volta do pescoço  
São para sustentar a exuberância do meu sorriso  
Os tecidos que uso na cabeça  
Demonstram a sabedoria da minha ancestralidade  
Os vestidos que moldam meu corpo  
Dignificam o meu instrumento de existir  
Argolas, os tecidos e os vestidos  
Mais do que acessórios

São heranças que me ajudam a persistir  
(SOUZA, 2012, p. 37).

O poema em questão percorre o corpo do eu lírico e em cada uma das passagens, nesse corpo, nota-se a valorização e exaltação da ancestralidade, marcada pela utilização de algum instrumento que simbolize a cultura negra, como as argolas e os tecidos que não são meros acessórios, mas sim símbolo de resistência da cultura de um povo, símbolos estes que seriam “comumente retratados como menores pela cultura tradicional branca” (LOUSA, CAMARGO, 2018, p. 254), e aqui, ressignificados e tratados também como herança, logo, deixado de outras mulheres negras, que adquiriram de outras e assim por diante.

A ressignificação não está apenas nos símbolos, nota-se, sobretudo nos sentimentos, no estado de espírito do eu lírico, retratado aqui com um sorriso e a representação deste corpo negro deixa de ser objetificado para ser historicizado e valorizado. Aqui os vestidos até marcam o corpo, já que o “moldam”, mas isso não a hiperssexualiza, ao contrário, dignifica-a e deste modo o eu lírico vai descortinando os estereótipos. O corpo e suas marcas, os objetos e suas simbologias funcionam como capitais simbólicos (TENNINA, 2017), que alimentam a resistência, a persistência do eu lírico, adquirida de outras mulheres, suas ancestrais.

O poema parece corroborar com as afirmações de Collins (2016), de que a insistência pela autodefinição e autoavaliação das mulheres negras é significativa porque valoriza a consciência partindo do próprio ponto de vista das mulheres negras “[...] frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação” (COLLINS, 2016, p. 105). Outro fator é que se as mulheres negras puderem se autodefinir e se autoavaliar isso pode reduzir as opressões psicológicas internalizadas (COLLINS, 2016) elevando, como notamos no poema, a autoestima dessas mulheres.

Embora Elizandra Souza tenha bastante compromisso e afinidade com a pauta das mulheres negras, resgatando e ressignificando os símbolos da cultura africana e trazendo esses elementos para o contexto da periferia, da cultura urbana como *fanzine Mjiba* e até mesmo sua inserção no movimento *hip-hop*, a poeta também busca escrever de forma mais ampla sobre a opressão das mulheres na América Latina, alinhando a questão de gênero e raça e assim, firmando compromisso com a luta das “mulheres do mundo”. É o que vemos no poema “Las Mariposas”:

As letras gritam,  
para que a história não seja esquecida,  
as ditaduras sejam derrubadas

as mariposas continuam  
 a bater as asas em frente de lamparinas.  
 Mulheres usem seus cabelos para  
 esconderem os bilhetes e recados de mudanças  
 Subversão são as suas tranças, munição, que não  
 desmancharam nossos sorrisos.  
 Mulheres do mundo não se esqueçam delas:  
 - Viva Las Mariposas!  
 (SOUZA, 2012, p. 75).

Las Mariposas é como ficou conhecidas as irmãs Marinalva Mirabal, Patrícia Mirabal e Maria Teresa Mirabal da República Dominicana, elas foram brutalmente assassinadas durante o governo ditatorial de Rafael Leónidas Trujillo, que durou cerca de três décadas (1930 - 1961). O assassinato das irmãs Maribal que aconteceu um ano antes da derrubada do governo ditatorial, no dia 25 de novembro de 1960 teve repercussão mundial e gerou muitas lutas e manifestações em toda a América Latina e no mundo, como resultado em 1999, na Assembleia Geral das Organizações das Nações Unidas – ONU se estabelece a data do 25 de novembro como o *Dia Internacional da Eliminação da Violência Contra a Mulher*. Atualmente, uma das datas mais importantes no calendário feminista mundialmente.

No poema, o eu lírico afirma o poder das letras para que a história (essa e outras) não seja esquecida, mais que isso, para que “ditaduras sejam derrubadas”, o poema funciona não somente como homenagem as irmãs Maribal e sim como chamado à resistência e luta das mulheres atravessando as fronteiras e adquirindo um estatuto transatlântico (CASTRO, 2016).

Embora as irmãs Maribal não fossem negras e pertencessem a classe média da República Dominicana o que parece importar para a poeta, neste poema, é que as mulheres continuem lutando por justiça e igualdade que pode ser verificado na passagem: “as mariposas continuem / a bater as asas em frente de lamparinas”, logo, mariposas funciona como mulheres e que elas possam ser livres terem esperança, compreendendo o emprego do termo “lamparinas” como metáfora para luz e a frase “bater as asas” como equivalente a liberdade.

O poema em questão também pode está alinhado a *amefricanidade*, categoria de análise cunhada por Lélia Gonzalez afim de não limitar o processo histórico e cultural dos negros ao caso do Brasil. Na verdade, a proposta de Gonzalez é que essa categoria pudesse se estender para toda a América<sup>17</sup> e aqui, o eu lírico traz a experiência dessas mulheres através

<sup>17</sup> Lélia Gonzalez explica a necessidade da categoria amefricanidade e as implicações políticas e culturais da categoria no texto *A categoria político-cultural de Amefricanidade* escrito em 1988. Vejamos: As implicações políticas e culturais da categoria de *amefricanidade* (“*Amefricanity*”), são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico a categoria de *Amefricanidade* incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação,

de símbolos da cultura africana como as tranças elemento subversivo e o verbo desmancharam, associado ao ato de desfazer as traças, funciona como a permanência dos sorrisos das mulheres.

Notamos nos poemas “Preservando heranças” e “Las Mariposas”, ambos do livro *Águas da cabaça*, a preocupação com a ancestralidade negra também vista em boa parte dos textos analisados da coletânea *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, contudo, os poemas de Elizandra Souza abordam as mulheres negras sem partir da imposição patriarcal baseada em dois modelos antagônicos que conferem as mulheres o status de santa ou de prostitutas, que confere às mulheres a imposição do privado e dos homens ao público, na relação desigual da divisão sexual do trabalho como tanto vimos nos textos da *coletânea* organizada pelo Ferréz. Dessa forma, concordado com Tennina (2017), podemos afirmar que os textos dessa coletânea carrega sua herança no *rap*<sup>18</sup>, compreendendo que boa parte dos escritores do livro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* eram também *rapper*.

Elizandra Souza busca em seus poemas uma representação das mulheres, em sua maioria negras (contudo, sem perder de vista a dimensão da *amefricanidade* e mesmo da luta das mulheres no total) como protagonistas e comprometidas com as causas das mulheres, trazendo um eu lírico que não julga as atitudes das mulheres, mas as acolhe. Busca uma dimensão afetiva de alteridade para com outras mulheres, aprecia a altivez delas e aguça a esperança em dias melhores e também a autoestima das mulheres negras pela valorização da ancestralidade, não como essência, mas como resignificação e como resistência em meio ao projeto colonial que tentou dizimar suas iguais, seus iguais. Portanto, Elizandra Souza propõe em seus poemas a descolonização do modo de pensar e do modo de agir das mulheres negras ao resgatar na ancestralidade elementos capazes de resignificar ações do presente como o modo de se vestir, mas vai além, como o modo de pensar a própria maternidade baseada em outros arranjos mais coletivos, afinal, para gestar *Águas da Cabaça* foram necessárias seis mulheres.

A outra poeta escolhida para este diálogo é a jovem Isabella Puentes de Andrade, 27 anos, conhecida como Bell Puã. Na descrição na orelha do seu recém-lançado livro *Lutar é crime* (2019) encontramos o seguinte: “[...] historiadora e poeta, nascida entre o mangue e o

---

resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada „isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewe-fofon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica (GONZALEZ, 1988, p. 76). Lélia Gonzalez (1988, p. 177) também afirma que a categoria Amefricanidade tem íntima relação com o “Panafricanismo”, “Négritude”, “Afrocentricity” etc”.

<sup>18</sup> Tennina (2016, p. 181) afirma que “As letras de *rap* reproduzem, assim, dois modelos de mulheres impostos hegemonicamente pela sociedade sexista, construindo uma figura feminina reduzida a essas duas facetas”.

sol do Recife” (PUÃ, 2019, s/p.). Escolhemos por essa escritora como tentativa de evidenciar que a literatura marginal/periférica já encontra outros referentes regionais. A poeta participou e ganhou as disputas do *Slam* das Minas de Pernambuco, o que lhe redeu uma vaga para disputar no *Slam/BR* em São Paulo do qual foi vencedora em 2017 e no ano seguinte representou o Brasil em Paris no *Poetry Slam World Cup* (Copa do Mundo de Poesia *Slam*). Bell Puã foi a segunda mulher a representar o Brasil na Copa do Mundo de Poesia *Slam*, a primeira foi a responsável por trazer os *slams* para o Brasil; Estrela D’alva.

Bell Puã já publicou dois livros: *É que dei o perdido na razão* (2018) publicado pela editora Castanha Mecânica, uma editora independente de Recife, e seu mais novo trabalho *Lutar é crime* (2019), este lançado pela editora Letramento um pouco mais conhecida nacionalmente o que pode significar maior circulação e divulgação de seu trabalho em todo o território nacional. Ambos os livros são composto somente por poesias. Aqui trouxemos dois curtos poemas do seu último livro que expressa a maneira como as mulheres denunciam as representação das mulheres, mas sobretudo, subvertem essa representação.

Ainda sobre o livro, seu título parece dialogar diretamente com uma das obras do escritor também pernambucano Marcelino Freire, a saber, o livro *Amar e crime* de 2015. A poeta muda apenas o verbo *amar*, pelo verbo *lutar*, esse recurso pode significar apreço e referência no escritor Marcelino Freire, inclusive, a apresentação do livro, intitulada “Vamos à luta” foi feita pelo escritor. Marcelino Freire descreve Bell Puã como sendo uma “pugilista da palavra” (PUÃ, 2019, p. 11), uma boxeadora da palavra, o que dialoga com as duas sessões que dividem o livro: “Peso” e “Contrapeso” é um universo do esporte, a palavra, a linguagem como esporte, quanto aos poemas, eles responde a altura, são quase como socos, com uma linguagem agressiva que nos faz lembra que “Lutar é preciso. Eis o crime perfeito” (PUÃ, 2019, p. 11).

E é através da linguagem poética que a Bell Puã assume em seus textos, uma posição combatente “pugilista” para usar a expressão de Marcelino Freire, contra o patriarcado, racismo e outras formas de opressão para com as mulheres e para com os trabalhadores e as trabalhadoras e busca uma representação que não lhe negue sua herança negra, a beleza negra. Em dos poemas sem título da segunda sessão “Contrapeso”, encontramos o seguinte:

minha amiga branca  
parecia e se sentia  
uma princesa da Disney  
eu negra  
só me via e sentia  
no patinho feio

que nunca viraria cisne  
 - nem cisne nem princesa: sou pantera  
 (PUÃ, 2019, p. 57).

Assim como Elizandra Souza, Bell Puã busca em seus poemas subverter a lógica imposta de uma suposta inferioridade por sua ancestralidade negra. Inferioridade da qual a intelectual bell hooks (2014) afirma ter base ainda na época da escravidão. Para ela, “A desvalorização da natureza feminina negra ocorreu como resultado da exploração sexual das mulheres negras durante a escravatura que não foi alterado no decurso de centenas de anos” (hooks, 2014, p. 40). O que, segundo hooks gerou uma imagem negativa que se perpetua, de certa forma, até os dias atuais. Em seus argumentos ela chama a atenção para o fato de que as mulheres negras e também os homens, pós escravidão, tentaram adapta-se aos valores e comportamentos dos brancos, para assim, serem aceitos por eles. hooks (2014, p. 41) afirma que:

As mulheres negras lutaram para alterar as imagens negativas da natureza feminina negra perpetuadas pelos brancos. Tentando dissipar o mito de que todas as mulheres negras eram sexualmente perdidas, elas copiaram a conduta e os maneirismos das mulheres brancas. [...] Uma mulher negra bem vestida e limpa, conduzindo-se a si mesma de uma maneira apropriada, era usualmente alvo de lama atirada por homens brancos que ridicularizavam e vaiavam os seus esforços de melhoramento. Eles lembravam-na de que aos olhos do público branco ela nunca seria vista como digna de consideração e respeito.

hooks nos traz, neste trecho, o desafio que as mulheres negras pós escravidão enfrentavam todos os dias para lidar com uma sociedade onde os brancos eram o padrão de beleza, cultura e costumes e onde os negros eram tidos como “menos humanos”, as mulheres tidas como promíscuas e permissivas incapazes de serem “iguais” as brancas, mesmo com todos os esforços.

Claro, devido à luta contra o racismo e, conseqüentemente, aos inúmeros esforços do povo negro, hoje, com muitas ressalvas torna-se possível invocar uma imagem do negro menos arraigada a uma lógica estereotipada de sua “natureza negra” e é isso que vemos no poema de Bell Puã. O poema remonta esse imaginário da inferioridade negra, imposta, inclusive, em nossas mentes – no caso do poema, a mente de um eu lírico, possivelmente ainda criança, pelas referências ao universo infantil, como a Disney e suas princesas e ao conto *O patinho feio* –. A essa imposição Lélia Gonzalez a descreve em seu texto (*A categoria político-cultural da amefricanidade*), como sendo a internalização da inferioridade dos colonizados pelo colonizador (GONZALEZ, 1988).

O poema parece explorar essa imagem negativa da menina negra, considerando que hegemonicamente o belo, a referencia de beleza, não é o negro (BRAGA, 2013) e, conseqüentemente não pode se ver como “princesa”, mas apenas “como patinho feio” que diferentemente do conto tradicional de *O patinho Feio* não se tornará em um belo cisne, porque afinal, quem desejaria ser um cisne quando pode ser uma pantera? O poema não finaliza na trágica imagem negativa, subverte-a e explora uma variável diferente, uma variável da diferença, capaz de sinalizar outros significantes para o ser negro, capaz de valorar esse signifiante e capaz de intercambiar outros referentes como o do partido político estadunidense *Pantera Negra*, ou mesmo ao feroz e ágil animal pantera.

O poema poderia simplesmente terminar no verso em que o eu lírico afirma que “nunca viraria cisne”, contudo, o verso final confere o tom de subversão de um modelo imposto; o de princesa, e o de negação de uma beleza aceita; a de cisne, para torna-se algo mais significativo, mais imponente e que gera um revisionismo na perspectiva de adaptação dessa menina negra, pois o seu referente torna-se um referente de luta e de força, não de feiura ou de beleza hegemonicamente construída como a beleza branca.

Collins (2016), ao tratar das imagens externamente construídas sobre as mulheres negras afro-americanas, imagens essas que também podem ser controladoras, afirma a importância do ato de se autodefinir, como vimos, visto que as imagens externas interferem no modo como as mulheres negras se enxergam e se sentem. Vejamos, no poema seguinte como o eu lírico responde ao padrão de beleza que não aceita a beleza negra:

Quando entendi que o padrão e beleza  
 Não esperaria a vez do crespo e da cor escura  
 Revidei com gentileza ao meu rosto e corpo  
 E até hoje o padrão tão branco e excludente  
 Aguarda minhas inseguranças  
 (PUÁ, 2019, p. 79)

Ao se autodefinirem são capazes de rejeitar opressões psicológicas internalizadas (COLLINS, 2016), pois argumenta Collins (2016, p. 106) “O dano potencial à autoestima de mulheres afro-americanas causado pelo controle internalizado pode ser grande, até para aquelas que estão preparadas. Aguentar os ataques frequentes de imagens controladoras requer uma força interior considerável”.

A construção do primeiro poema aponta para essa imagem externamente construída sobre as mulheres negras, mas busca extrapolar essa imagem, de modo que a menina negra, que se via na imagem que lhes impuseram para ver (o patinho feio), a mulher negra como não

bela, como despossuída de beleza, no presente, rejeita ambas as imagens, de princesa e de cisne e se autoavalia, se autoafirma como pantera, sem, no entanto, “fazer esforço de melhoramento” para se enquadrar, como as mulheres negras pós-escravidão.

Já no segundo poema o eu lírico compreende que não será padrão de beleza, mas por conta desse padrão ser excludente, não por falta da beleza, de modo que em ambos os poemas a proposta segue em direção não a uma tentativa de inclusão do negro, da beleza negra como um padrão, como parâmetro, mas sim de compreender-se a si como um sujeito negro. Compreender-se, se aceitar e questionar certos padrões estabelecidos de uma sociedade que ainda não se livrou de certos estereótipos que remontam o período colonial, que permanece pós-abolição, como vimos nas afirmações de hooks (2014) e que persiste em existir até os dias atuais.

A literatura marginal/periférica de produção feminina nos apresenta uma construção de mulheres fortes, mas não no sentido controlador de seus corpos e atitudes, força aqui relaciona-se mais a reivindicação de si, beleza, ancestralidade, referência negra, do que o controle de seu modo de agir, de como devem agir as mulheres negras periféricas.

Essas mulheres se reivindicam negras e constroem uma autoimagem bastante diferente da imagem que os homens, inseridos no mesmo movimento literário, constroem. Embora homens e mulheres dividam a mesma posição de classe, às vezes a mesma correspondência de raça/etnia, a distinção de gênero possibilita as mulheres elaborações que visam desconstruir estereótipos masculinos que seus próprios companheiros reproduzem ou produzem, como o machismo e associações dualistas da “natureza feminina”.

Na produção feminina é comum a ressignificação da ancestralidade, como vimos em Elizandra Souza, é comum uma busca pela unidade das mulheres para lutar contra as desigualdades, que ainda persiste entre homens e mulheres, por isso, podemos afirmar que essas poetisas partilham de um pensamento alinhado ao feminismo em seus poemas e em suas vidas. Subvertem os essencialismos, as imposições de beleza, sentimentos e características. Além de vislumbrar uma luta coletiva das e pela mulheres.

#### 4 MUITAS MARIS, TANTAS ANAS EM MANIA E VÍCIO DE MARIANA FELIX

*Mas em cada periferia dessa cidade  
Encontram-se vários corações  
Gritando a palavra  
Escrita por autores vivos  
De coletivos  
Com a língua: lealdade  
Vivida!  
Em cada esquina  
De uma literatura que também é de verdade  
(Mariana Felix)*

Mulher, escritora, feminista, *slammer*. Apresentadora do canal Prosa poética, *Slamaster* da “Grande Batalha”, moradora do extremo da Zona Leste, sonhadora. Funcionária Pública, filha, amiga, nunca foi mãe. Publicou seu primeiro título: “Mania” (livro com poesia e crônicas) em 2016, ainda não encontrou rumo acadêmico. Não tem interesse. Apropria-se da Universidade Urbana. E nas salas de aula da rua, senta sempre na primeira fila. Desfila amores e silêncios pelos Saraus e *Slams* de SP há 4 anos. Não tem pretensão de final. Viver por inteiro os meios. E deles faz jus. Ainda sonha com o isolamento, com um amor para vida inteira, com dinheiro sobrando na conta. Mas se morrer sem realizar qualquer um desses devaneios, morrerá feliz. Já realizou o maior dos sonhos: ser lida (FELIX, 2017, s/p).

Esta pequena descrição pode ser encontrada na orelha do livro *Vício* de 2017. O livro foi a segunda publicação independente da escritora Mariana Felix, como vemos na descrição, publicou o primeiro livro *Mania* em 2016 e junto a *Abstinência*, lançado agora em 2019, formam a trilogia da autora em questão. Além desses três livros ela também publicou dois *zines*: *Só se for uma rapidinha* (2015) contendo poesias curtas e *Gavetas* (2016) somente com versos livres de amor. Todas as suas publicações são independentes.

Na descrição nota-se o alinhamento aos saraus e *slams*, em especial aos *slams* dado que além de *slammer* ela também é *slammaster*, ou seja, não apenas se apresenta como poeta, com seus textos, mas já organiza *slams*, podendo ser considerada uma participante ativa da cena dos *slams* na cidade de São Paulo. Como vimos no capítulo 1, se prolifera cada vez mais pelo país. Essa vinculação tem íntima ligação com sua produção, poética principalmente, pois apresenta uma linguagem marcada por gírias, neologismos, onomatopeias elementos bem característicos na linguagem utilizada na literatura marginal/periférica.

Apesar de está em terceira pessoa, o texto foi redigido pela própria autora que se descreve como “Mulher, escritora, feminista, *slammer*”, embora pareça redundante demarcar “ser mulher” já que as outras características davam conta de entendermos tal fato, essa demarcação do “ser mulher” é uma constante nos seus textos, não como uma reivindicação da

feminilidade, mas como ressignificação da mulher na sociedade, alijada de direitos e cheia de padronizações que precisam e que são desconstruídas em seus textos.

Aqui analisamos alguns poemas dos livros *Mania* (2016) e *Vício* (2017)<sup>1</sup>, de Mariana Felix, especialmente aqueles que tematizam a vivência das mulheres, seus corpos, cotidiano, ancestralidade e resistência. Dessa forma, buscamos perceber como essa periferia, essa lógica do universo urbano é vivenciada, sentida, ressignificada e representada por uma mulher negra, que se (auto)descreve em seus textos e fazendo esse movimento, descreve tantas realidades de tantas outras mulheres, negras, periféricas.

#### 4.1 Mariana Felix, “preta e escritora”<sup>2</sup>

Não há muitas informações disponíveis da vida pessoal de Mariana Felix e embora ela seja uma poeta de muita circulação nos *slams* de São Paulo, inclusive finalista do *Slam/BR* por quatro anos consecutivos (2014, 2015, 2016 e 2017), informações mais direcionadas à vida pessoal da poeta não circulam em entrevistas, nem mesmo em seu canal no *Youtube*<sup>3</sup>. Sabemos que além de escritora e pertencente ao circuito dos *slams*, também é funcionária pública, mas em qual área, qual formação são informações desconhecidas.

Em um vídeo no seu *canal* descobrimos que ela tem 34 anos de idade<sup>4</sup>, já em seu site de vendas temos uma breve biografia da autora<sup>5</sup>, entretanto as informações dão conta da vida profissional enquanto escritora, trazendo um panorama de sua participação em eventos como a Festa literária das periferias (FLUP), Festa literária internacional de Paraty (FLIP), entre outros. Além disso, sabemos que mora no Bairro Ermelino Matarazzo localizado na Zona Leste de São Paulo. Ermelino é um bairro periférico mencionado em alguns poemas da autora.

<sup>1</sup> Não adicionamos aqui o seu terceiro livro *Abstinência* por ser um livro lançado na segunda metade de 2019 quando esta pesquisa já estava em estágio avançado e pela dificuldade em adquirir o livro.

<sup>2</sup> Referente ao poema “Baseado em escrotos reais” performatizado no *Slam* das Minas/SP. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Q9rK9qjOBIo>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCtlq39XembevlEgfEgPj8xg/videos>>. Acesso em: 04 dez. 2019.

<sup>4</sup> Descobrimos sua idade nesse vídeo publicado em seu canal no dia 28 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ErMBTGmwyjg>>. Acesso em: 26 dez. 2019.

<sup>5</sup> A descrição biográfica da autora encontra-se em seu site de vendas. Disponível em <<https://www.marianafelix.com.br/pagina/biografia-mariana-felix.html>>. Acesso 04 dez. 2019.

Em entrevista ao *Periferia Invisível*<sup>6</sup>, Mariana Felix conta como se deu sua trajetória enquanto escritora, afirma que escreve desde a época da escola, afirma gostar muito do gênero crônica pela capacidade de trazer um olhar cotidiano e transformar coisas simples em algo mágico. Conta como conheceu primeiramente os saraus e depois os *slams*. Teve seu primeiro contato com o sarau por meio de um amigo (Rafael Carnevalli), em 2014 e em agosto do mesmo ano, sob influência dos amigos do sarau, foi ao seu primeiro *slam*: o *Slam* da Guilhermina, o mais próximo ao seu bairro. Conta que por causa de sua característica competitiva a experiência do *slam* lhe foi mais impactante: “[...] quando eu conheci o universo do *slam*, parece que tudo aquilo que eu senti no sarau fez um vrummm, assim [...]”<sup>7</sup>.

Mariana Felix também explica como o contato com os saraus e *slams* mudaram sua maneira de se perceber, perceber seus cabelos, sua cor de pele e que foi a partir das discussões nesses espaços que fez a escolha de não mais alisar seus cabelos e passou a gostar mais de si e das suas vivências. Recorda que ao participar da final do *Slam/BR* em dezembro de 2014 havia apenas 4 mulheres competindo e que elas falavam basicamente das mesmas coisas, relacionados ao feminismo e como as mulheres são vistas na sociedade e a necessidade de continuar com esses temas dentro dos *slams*, pois, segundo ela, as mulheres estão começando a serem ouvidas.

Por fim, nessa entrevista, relata a dimensão militante de sua escrita que se deu quando percebeu que iria representar o seu bairro, na época o bairro São Miguel, localizado também no extremo da Zona Leste de São Paulo, bairro com poucas oportunidades de artes para as pessoas, lembra a autora, e onde o Movimento Aliança da Praça, do qual fazia parte, estava presente. Ao perceber que seria a representante no *Slam/BR* de todos do seu bairro, percebeu também que escrever para mudar a vida das pessoas, assim como a dela foi mudada, era mais gratificante.

---

<sup>6</sup> *Periferia Invisível* é um projeto da Associação de Arte e Cultura. No site temos as seguintes informações: “Periferia Invisível nasceu em 2009 como forma de democratizar a cultura na Zona Leste de São Paulo, mais especificamente, na região de Ermelino Matarazzo. Após o fechamento do Teatro Flávio Império, principal equipamento público de cultura da região, moradores e artistas locais se unem para fundar o então Projeto Periferia Invisível. As atividades oferecidas buscavam atuar a partir de dois principais focos: a formação cultural e a difusão cultural. Quanto ao primeiro, foram criadas oficinas artísticas, nas áreas do teatro e da música, e posteriormente, da dança e do circo, além de workshops e outras ações de formação. Quanto ao segundo foco, saraus e outros eventos culturais se estabeleceram periodicamente no espaço, abordando diversas linguagens e cenas artísticas da Zona Leste e de outras regiões da cidade”. Disponível em: <<https://www.periferiainvisivel.com.br/sobre/>>. Acesso em: 07 dez. 2019.

<sup>7</sup> Entrevista completa encontra-se disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=59&v=allFvg1c5fg&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?time_continue=59&v=allFvg1c5fg&feature=emb_title)>. Acesso em: 06 dez. 2019.

Em outra entrevista, desta vez para a *Agência Jovem de Notícias* ao ser perguntada sobre como se deu o seu processo de conscientização e se os *slams* influenciaram ela responde que:

Foi muito valoroso, salvou minha vida. Antes eu não me considerava uma mulher negra pois minha mãe me dizia que eu era branca, por exemplo. Eu nasci parda, então eu não era nem preta e nem branca. Eu não me via como mulher negra. Mas quando comecei a frequentar saraus e os Slams, vi sobre as nossas identidades, raízes. Então, acabei me localizando nesse lugar, o que salvou minha vida. Eu acabei entendendo as várias violências que tinha sofrido e passei a não aceitá-las mais, a não naturalizá-las<sup>8</sup> (ASSIS, 2018, s/p).

Essas afirmações apenas reforçam e reafirmam que vivemos em um país ainda racista e que o racismo causa, entre outros males, a negação do ser negro e a perpetuação dessa negação até mesmo pelos sujeitos que sofrem o racismo. Contudo, espaços que promovam a valorização da diferença, da igualdade na diferença, são importantes para a construção de novas relações sociais, pois, como afirma Saffioti (2015, p. 39), “As identidades, como também as diferenças, são bem-vindas. Numa sociedade multicultural, nem deveria ser de outra forma”. Desse modo, a valorização da diferença, bem como a igualdade na diferença podem ser capazes não somente de contribuir para a valorização das identidades, mas de desvelar os reais motivos que levam ao racismo, como por exemplo, o mito da democracia racial, a *ideologia do branqueamento* (GONZALEZ, 1988) e várias outras formas utilizadas para silenciar, oprimir e negar direitos a esses grupos, visto que esses grupos nunca aceitaram de forma passiva a opressão (GONZALES, 1988).

Mariana Felix é uma jovem escritora com três livros publicados, diversas participações e vitórias nos *slams* de São Paulo e já é articuladora da cena literária na periferia, organizando batalhas de *slams* e ministrando oficinas de escrita para outras pessoas, de modo, a compreender o seu fazer literário como intervenção social, como interação coletiva e como possibilidade de mudança da realidade.

Uma escritora promissora que surge no cenário da literatura marginal/periférica e potencializa uma crescente das mulheres na literatura contemporânea, construindo representatividade e legitimidade, essas mulheres ao exporem suas opressões e demandas podem contribuir para alavancar outras vozes historicamente silenciadas ou deslegitimadas,

---

<sup>8</sup> Entrevista concedida à Mariana Assis da Agência Jovem de Notícias. Disponível em: <<https://www.agenciajovem.org/wp/slam-e-lugar-de-fala-uma-arte-de-resgate-entrevista-com-mariana-felix/>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

outras perspectivas e olhares que possa contribuir para uma literatura mais plural e para a democratização do fazer literário (DALCASTAGNE, 2012).

#### **4.1.1 *Mania e Vício: uma apresentação***

Embora lançado em 2016, o livro *Mania*, primeira publicação da autora supracitada é um compilado de textos (poemas e crônicas) escritos de 2013 a 2015 e está dividido em três sessões: “Vida (in) verso” com poemas escritos entre 2014 e 2015; “Crônicas da minha vida” escritas em 2013 e; “Mais um dos inúmeros versos que eu escrevi pra você” de 2014. Quanto às temáticas elas não, necessariamente, se conectam, podendo ser lidas as sessões separadamente sem perdas, na primeira sessão estão os poemas mais políticos, que problematizam as relações de gênero, o racismo e o cotidiano da vida urbana de São Paulo. Alguns desses textos foram performatizados nos *slams* e é somente dessa sessão que tiramos alguns poemas para análise, por abordarem os temas do recorte.

A segunda sessão é bastante curta, conta com cinco crônicas com temas bem variados desde os perigos da internet, a infância da autora e até mesmo seus relacionamentos conturbados. Aqui temos uma escrita majoritariamente em primeira pessoa que divaga sobre temas bem íntimos de modo bem corriqueiro como é o gênero crônica.

E por fim, na terceira sessão, encontramos poemas de amor, todos dedicados as iniciais L.A.C.S “[...] dedico a L.A.C.S. diretamente do mundo da lua” (FELIX, 2016, p. 94). É nessa sessão também que encontramos muitos poemas dispostos de formas não convencionais nas folhas, de cabeça para baixo, em forma de espiral..., talvez remetendo a confusão de seus sentimentos de um amor não correspondido, doído e que a maltratou muito, já que a maioria dos poemas versa sobre despedida, separação, mas também podem ser relacionados a Poesia Concretas dos anos de 1950 dos irmãos Augusto e Haroldo Campos, posto que a investida no visual e na estrutura não convencional dos poemas se assemelham.

Quanto ao projeto gráfico as sessões são divididas por desenhos de artistas variados, a capa é bem característica das capas de livros lançados por autores da literatura marginal/periférica na qual se estampa a foto do autor (TENNINA, 2017) para que assim possa ser reconhecido. Recurso utilizado em seus três livros, sendo que *Mania* traz a autora em primeiro plano como o nome “mania” escrito ao lado, de modo que a foto da autora seja o mais visível, já nos outros dois a autora aparece como pano de fundo e o que se sobressai são os títulos dos livros.

Apenas um ano depois Mariana Felix publica seu segundo livro *Vício* (2017). Mantém basicamente a mesma estrutura de divisões, desta vez, com quatro sessões: “Tantas minhas”, nessa primeira sessão nota-se uma ampliação e até mesmo um amadurecimento dos temas sobre as mulheres e as questões raciais. No livro há muitos poemas sobre a violência urbana, sobre as injustiças do sistema capitalista, sobre o sistema político brasileiro e entre outros, essa é a maior sessão, contando com 19 poemas, a maioria deles também performatizados nos *slams*.

Na segunda sessão, “Quantas Maris em minhas Anas?”, temos um misto entre poemas e crônicas, diversos poemas abordando a própria linguagem, o fazer literário, a literatura personificada como outras pessoas, amigos, amores. Há textos sobre as mudanças da vida, sobre as escolhas e novamente a experimentação da linguagem poética através da imagem, poemas circulares, que formam desenhos e etc. Os referidos temas seguem na terceira sessão, “Território de ninguém” e na quarta sessão, “Mais amor, menos padrão”, compostos somente por poemas. Nesta última sessão, porém, nota-se um eu lírico feminino menos apegado, mais festivo, em busca de liberdade, pelo conteúdo há clara referência novamente a pessoa das iniciais L.A.C.S do livro *Mania*, mas aqui o eu lírico exercita o desapego, o amor próprio e a possibilidade de se bastar. O último poema intitulado “L.A.C.S” deixa isso bem evidente:

Perdoa Amor  
Esse meu desvio de percurso  
É que te procurei tanto  
Que acabei me achando no caminho  
(FELIX, 2017, p. 134).

O “desvio de percurso” pode está relacionado a essa outra maneira de escrever sobre o mesmo tema: ele. De se perceber como mulher, de se gostar, há um desvio de percurso na própria poesia, não mais dedicada ao ex-amor, desta vez dá título em um poema que exercita a busca por um caminho próprio, sem L.A.C.S, mas consigo, finalmente encontrada.

Mariana Felix é uma escritora com diversas possibilidades de análises, aqui optamos por uma, mas os caminhos são múltiplos. Consideramos importante fazer essa apresentação das suas obras, por serem livros não muito fáceis de serem encontrados e por se tratar de uma escritora ainda pouco explorada, uma apresentação dos livros pode ajudar outras pessoas a se interessarem pela escritora, por outras abordagens presentes nestes dois livros.

Diversos poemas de Mariana Felix tomam dimensão da ancestralidade negra, da situação do povo negro nos dias atuais, nas favelas, outros trazem a desconstrução dos estereótipos impostos às mulheres, apresentando a dimensão da violência contra as mulheres,

do estupro e outros abordam o cotidiano conturbado de São Paulo. Há inúmeros poemas falando de amor também, da sua não correspondência, um eu lírico que sofre por um amor (quase) impossível e outros temas pulverizados.

Reafirmamos que há muitos caminhos possíveis de explorar a poética da autora, neste trabalho optamos por fazer um recorte de 1) poemas que dialogam com a ancestralidade negra (feminina), que denunciam o racismo, o colonialismo; 2) poemas que abordam e denunciam a violência doméstica e suas variantes e; 3) poemas que problematizam e subvertem a representação feminina, questionando a estrutura patriarcal da sociedade.

Tais temas ou abordagens não estão necessariamente separados nos poemas, mas aqui, por uma questão didática fizemos essa separação de temas para melhor entendimento do leitor e para melhor funcionamento das análises.

#### **4.2 “Preta”, “Identidade”, “Raiz”: Poemas sobre cor, dor e resistência**

Os rostos das personagens femininas, nas cartografias literárias “[...] traduzem miragens do feminino, escritas em um registro alheio e alienante” (MARTINS, 1996, p. 111) e no que se refere às representações de personagens femininas negras, além dos “vícios” do olhar masculino, estas representações estão impregnadas por “convenções e figurações inseminadas pelo registro do racismo” (MARTINS, 1996, 112).

Nas cenas literárias, no Brasil, predominam, com raras exceções, três modelos de ficcionalização do corpo feminino da negrura, inscritos em versos e prosa: a *mãe preta*, perfil da generosa mãe-de-leite, sempre sorridente e amável, sempre alimentando e ninando a criança branca; a *empregada doméstica*, uma espécie de força bruta assexuada, de rosto indiferenciado, na função reificada de objeto do lar; e a insinuante *mulata*, corpo erotizado em excesso, objeto dos desejos "ocultos" do homem branco. Dos poemas de Gregório de Matos às representações narradas pelo romance, televisão e cinema, a figura da mulata percorre uma travessia linear, escrita como signo indicial que, inexoravelmente, aponta para sensualidade, lascívia, malícia, imoralidade, permissividade, vício, egoísmo, cumplicidade e prazer, "qualidades" epitomizadas na luxuriante e sinestésica Gabriela, de Jorge Amado (MARTINS, 1996, p. 12).

Escritoras negras como Conceição Evaristo, Mirian Alves e Esmeralda Ribeiro são algumas que tentam em e com sua literatura buscar outros significantes para a representação da dupla condição de mulher e negra. Essas são as escritoras evocadas por Leda Martins no texto *O feminino corpo da negrura* publicado ainda em 1996, de lá para cá, sem dúvida

aumentou-se e muito a quantidade de escritoras nessa condição binária de mulheres e negras que se utilizam da escrita para ressignificar a sua negrura.

Na literatura marginal/periférica a vinculação das mulheres se dá em especial por essa dupla condição de mulher e negra, acrescentada da situação de pobreza (classe social), que permeia o imaginário, mas também a realidade das periferias do Brasil. Elizandra Souza, que trouxemos no capítulo anterior é um dos melhores exemplos de que a utilização da linguagem poética está a favor de uma afirmação negra, de uma busca pela queda dos estereótipos dos corpos negros e pela valorização das ancestrais africanas.

Mariana Felix, que se assume como mulher negra depois da inserção na literatura marginal/periférica, também envereda a temática de alguns de seus poemas “como contraponto às representações tradicionais, engenhosas construções poéticas que ressemantizam a personagem negra na linguagem poética e o próprio *corpus* literário nacional” (MARTINS, 1996, p. 113). Aqui escolhemos três poemas “Preta”, “Identidade” e “Raiz”, os dois primeiro do livro *Mania* (2016) e o último do livro *Vício* (2017).

No poema “Preta” o eu lírico feminino descreve como se deu sua libertação e afirmação de seus traços negros. De início o eu lírico descreve como ocorreu o processo de internalização da “superioridade” do colonizador pelos colonizados” (GONZALEZ, 1988, p. 72), neste caso, através da Igreja Católica.

Tomei um banho de Catolicismo  
A tal purificação  
Passei anos a me olhar no espelho  
Mas sem entender a contradição  
A água pura dos anjos loiros  
A me abençoar  
Mas o quadril, desde criança, vibrava na roda de ciranda  
Minha aquisição de cor herdada  
(FELIX, 2016, p. 41).

Na tese *Retratos em branco e preto: discursos, corpos e imagens em uma história da beleza negra no Brasil* (2013), Amanda Braga faz uma análise discursiva de três momentos históricos sobre a beleza (período escravista, pós-abolição e momento atual) no trabalho a autora argumenta que a beleza é uma construção social e - e se modificam, tomam outros sentidos em outros momentos, em outros contextos (BRAGA, 2013).

Ao analisar as imagens e discursos sobre a *Vênus Hotentote* ela a relaciona com a *Vênus de Willendorf* nas quais se constata elementos em comum como “[...] a hipertrofia das nádegas, do quadril, do ventre, dos seios” (BRAGA, 2013, p. 68), no entanto, enquanto a

última foi considerada símbolo de fertilidade e beleza a primeira foi vista como anormal, lascívia e inferior. Vale destacar que a *Vênus Hotentote* pertencia a uma etnia africana, enquanto a escultura da *Vênus Willendorf* foi encontrada na Áustria. Amanda Braga afirma que no contexto brasileiro igualmente circulou a imagem da Hotentote e aqui “[...] repousava, também, a estética sexual. Acusada pela ciência europeia de uma hipersexualidade, a mulher hotentote, no Brasil escravocrata, também não ficou alheia aos sentidos sexuais oferecidos a seu corpo”.

No trecho do poema a menção ao quadril relaciona-se com a imagem do corpo negro feminino, possível de ser aproximado ao corpo de uma Hotentote, pois seu quadril é uma “aquisição de cor herdada”. Contudo, através do olhar do eu lírico, percebemos um corpo alegre, que vibrava nas cirandas, não temos, portanto, uma hipersexualização deste corpo, nem do gesto de dançar e sim a associação desta dança e deste corpo ao coletivo, compreendendo a ciranda como sendo esse contato entre as pessoas, de mãos dadas em círculo e, embora seja uma dança da cultura popular, está bastante ligada as brincadeiras de criança.

Em um segundo momento o eu lírico menciona como foram os processos de embaquecimento, que sofreu durante a vida, desde alisar “sua raiz” (verso de sentido duplo, já que raiz se relaciona com os cabelos crespos, que foram alisados, mas também a uma “origem”, uma menção a essa raiz ancestral), até os pensamentos considerados “turvos”. Vejamos:

Alisaram-me a raiz  
Clarearam o que era escuro  
Não a minha pele...  
Mas o que eles chamavam de pensamento turvo  
(FELIX, 2016, p. 41).

Para Lélia Gonzalez (1988), o racismo opera como uma estratégia do colonizador para firmar sua superioridade e assim, internalizar a inferioridade dos colonizados, afirma haver, pelo menos, duas faces do racismo: o *racismo aberto*<sup>9</sup> e o *racismo disfarçado*:

[...] no caso das sociedades de origem latina temos o racismo disfarçado, ou como eu o classifico, o *racismo por denegação*. Aqui, prevalecem as

---

<sup>9</sup> Para Lélia Gonzalez (1988, p. 72) o *racismo aberto* configura-se como: “característico das sociedades de origem anglo-saxônica, germânica ou holandesa, estabelece que negra é a pessoa que tenha tido antepassados negros. (“sangue negro nas veias”). De acordo com essa articulação ideológica, miscigenação é algo impensável (embora o estupro e a exploração da mulher negra sempre tenha ocorrido), na medida em que o grupo branco pretende manter sua “pureza” e reafirma sua “superioridade”. Em consequência, a única solução, assumida de maneira explícita como a mais coerente, é a segregação dos grupos não brancos”.

“teorias” da miscigenação, da assimilação e da “democracia racial”. A chamada América Latina que, na verdade, é muito mais ameríndia e amerifricana do que outra coisa, apresenta-se como o melhor exemplo de racismo por denegação (GONZALEZ, 1988, p. 72).

O que notamos no trecho do poema é bem característico do racismo disfarçado, ou racismo por *denegação* proposto por Lélia Gonzalez, não sendo capaz de clarear de fato a cor da pele do povo negro, o pensamento colonialista apropriou-se de outras formas para embranquecer os negros, a *ideologia do branqueamento* (GONZALEZ, 1988, p.73), que clareou “[...] o que eles chamavam de pensamentos turvos”, logo, a negação de sua identidade, de sua ancestralidade negra, pois, “os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais” (GONZALES, 1988, p. 73) e, por tanto, torna-se necessário aderir ao modo de vida, as crenças e religião do colonizador:

“Deus não gosta disso, torto esse tal de Oxalá”  
 E no meu carderninho negro  
 Colocava o nome de quem fosse pro Diabo levar  
 “Capoeira? Sai pra lá!”  
 “Sangue sujo é assim mesmo, tem que ter paciência pra purificar”  
 (FELIX, 2016, p. 41)

Oxalá advém da Língua Iorubá e, para a Umbanda, é o orixá da criação do mundo, contudo, no trecho acima esse Oxalá é considerado “torto”, não se pode gostar de capoeira e o sangue dela é considerado sujo. Todos esses elementos, religiosos (Oxalá), culturais (capoeira) e mesmo biológicos (sangue) são considerados inferiores e, nesse caso, o “[...] mito da supremacia branca demonstra sua eficiência pelos efeitos de estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil)” (GONZALEZ, 1988, p. 73).

Após expressar as várias formas de racismo, as opressões e as violências sofridas pela sua cor, seu cabelo, seu sangue negro, o eu lírico começa a se questionar os motivos: “Perguntei porque me sentia mau assim/ em nome de qual Deus?” (FELIX, 2016, p. 42) e assume para si o sangue considerado ruim do seu pai preto, assume para si a identidade negra.

Preta serei!! É a cor que tenho por dentro!!  
 Sai de suas senzalas!  
 Você não tem mais uma negra que de branco estava fardada  
 Finalmente entendi a luta...

Esse trecho parece dialogar diretamente com as falas (das entrevistas) de Mariana Felix que precisou passar por várias discussões nos saraus e *slams* para poder se compreender

e se aceitar como uma mulher negra, descortinando o racismo, desvelando seu passado, finalmente ela compreende a luta por afirmação, por autoafirmação e por representatividade.

Já o poema “Identidade” perambula entre o passado e o presente do povo negro e também sobre uma identidade caboclizada, a mistura entre pretos e indígenas. Há muitas referências da identidade negra e indígena. O poema se inicia com eu lírico afirmando as multiplicidades de identidades, todas elas subalternizadas, deste modo, o eu lírico problematiza as identidades e subverte-as, uma vez que o intercruzamento, forçado, de raças/etnias tornam-se híbridas e assim “não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços dela” (SILVA, 2004, p. 87).

Eu sou a puta  
O preto  
O preso  
O preço  
Pago  
aos Patrícios fardados

Banhados de ouro  
Da minha terra  
De minha gente  
Do meu sangue

Nesta passagem o eu lírico evidencia na primeira estrofe as associações tidas como negativas que se atribuem aos negros, logo, o eu lírico seria cada um desses “tipos”, mais ainda, seria o valor monetário que vale esses “tipos” de pessoas, pago aos Patrícios fardados em clara analogia com a polícia, mas sem perder de vista sentido de “Patrícios”, pessoas que pertenciam à aristocracia da Roma antiga, esses “Patrícios fardados/ Banhados de ouro”, a custa do sangue, da terra e das pessoas (puta, preto, preso) simboliza o poder colonial que torna gente em puta, preso, preto e mercadoria. Assim, em uma relação que vai da antiguidade a modernidade, temos uma apropriação de gente/pessoas tornadas em mercadoria, em produtos com valor monetário.

O eu lírico remonta à época da escravidão quando as negras eram estupradas pelos colonizadores, que também “tiraram” a identidade de povo forte dos negros, identidade está aqui lembrada ao evocar, no quarto verso, o quilombo dos Palmares. Palmares foi o maior quilombo brasileiro durante o período colonial, situado no estado de Alagoas, antes Capitania de Pernambuco e que chegou a ter cerca de 20 mil pessoas.

Identidade e diferença, segundo Silva (2004), resultam de atos de criação linguística, logo, não são essenciais, e sim construídas cultural e socialmente, no entanto, a linguagem ou “sistema de significação” é também uma estrutura instável:

Essa característica da linguagem tem consequências importantes para a questão da diferença e da identidade culturais. Na medida em que são definidas, em partes, por meio da linguagem, a identidade e a diferença, não podem deixar de ser marcadas, também, pela indeterminação e pela instabilidade:

Ao afirmar uma identidade, encontra-se implícito a negação de outras a marca da diferença, sou isto, pois não sou aquilo, ou aquilo e assim por diante. Contudo, as marcas de identidades e das diferenças estão permeadas por relações de poder e “[...] não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas” (SILVA, 2004, p. 81). No poema, o eu lírico não evoca uma identidade “normalizada”, ou seja, aquela que é tida como parâmetro em relação às demais. Assume, assim como no poema “Preta”, uma identidade representativa, que lhes foi negada pelo colonialismo. Assume a identidade entendida como *o outro*.

Nos tiraram  
A identidade  
De povo forte  
Quilombo dos Palmares

Pra nos vender  
Prostituir  
Nossas escravas negras  
Cada branco europeu  
O corpo invadir

[...]

Do lado de cá  
Dói mais  
Tamõ  
Zumbi  
Já não vi

Hoje Claudias são  
Arrastadas por aqui  
Orixá vinde a mim  
Traz  
Paz

[...]

(FELIX, 2016, ).

Por fim, o eu lírico retoma o presente e nele, não se tem a presença de Tamöi, algo como ancestral místico em Guarani e nem a presença do líder Zumbi dos Palmares, por isso, afirma doer mais do lado de cá, esse lado de cá engloba tanto os povos negros, como os povos originários que sofreram com a colonização e que nos dias atuais ainda continuam a sofrer com o racismo e apropriação da força de trabalho desses povos.

Dessa forma, o eu lírico rompe com o mito de uma miscigenação harmoniosa, branda e com o mito da “democracia racial”, pois se antes os corpos das “escravas negras” eram invadidos por “cada branco europeu”, no presente pessoas como Claudia<sup>10</sup>, continuam sendo mortas, isso mostra que as “[...] feridas da discriminação racial, se exibem ao mais superficial olhar sobre a realidade social do país” (NASCIMENTO, 2017, p. 97) e funciona na sua institucionalidade, por estar profundamente penetrado no tecido social, “psicológico, econômico, político e cultural” (NASCIMENTO, 2017, p. 111). Assim, Claudias e tantos outros mortos nas periferias de violência policial, logo pelo estado, continuam não tendo direito a sua plena liberdade de existência.

Do último poema, “Raiz”, destacamos a passagem final, pois ela remonta um estilo muito presente na escrita de Mariana Felix: o de finalizar apontando caminhos possíveis, ou pelo menos, ressignificando o discurso de opressão, revidando aos problemas apresentados no decorrer do poema. Geralmente os poemas escolhidos da autora obedecem ao seguinte esquema: inicia-se fazendo uma denúncia de alguma injustiça social, relatando um problema; desenvolvem-se os argumentos, as justificativas e, por fim; apresenta-se alguma saída, alguma proposta, algum caminho, discursivo que seja:

Não somos a Globeleza  
 Brasil não é só carnaval!  
 Eu não aceito a prostituição de nossas crianças como quando os  
 colonizadores acharam que éramos só quintal  
 Do roubo do nosso ouro queremos vingança  
 Para cada Pau Brasil arrancado  
 Ensino o que foi Palmares a uma criança  
 Pro sangue do índio derramado  
 Pra cada negro espancado  
 Só me reforça que a luta é diária  
 Tenho a força de Dandara  
 Minha coragem jamais será colonizada!  
 (FELIX, 2017, p. 54).

---

<sup>10</sup> Cláudia Silva Ferreira, mulher negra que depois de morta a tiros seus algozes, policiais, arrastaram-na por cerca de 300 metros na viatura da polícia.

Ao afirmar não ser a *Globeleza* o eu lírico nega uma identidade imposta, estereotipada e hiperssexualizada das mulheres negras, ou como classifica Martins (1997, p. 12) “[...] a insinuante *mulata*, corpo erotizado em excesso, objeto dos desejos "ocultos" do homem branco”. Essa é a identidade que circula no imaginário nacional no tocante as festividades carnavalescas, inclusive, vendida para o exterior.

O eu lírico, ao negar essa imposição da imagem da mulata/*Globeleza* disputa outros referentes simbólicos de significação como Dandara, liderança do quilombo Palmares, colocada no poema como símbolo de força.

E assim, diante as ações de um sistema de opressões (antigo ou atual) constrói-se uma reação, como vemos nas passagens: “Do roubo do nosso ouro queremos vingança/ Para cada Pau Brasil arrancado/ Ensino o que foi Palmares a uma criança”, desse modo, o eu lírico se coloca como agente de transformação por se reconhecer como parte daqueles que foram roubados e espancados, como os negros e os indígenas.

Conceição Evaristo (2009), ao defender uma literatura afro-brasileira no texto *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade* (2009) argumenta que os escritores e escritoras negras, em grande maioria, retratam em seus textos uma vivência negra.

Pode-se dizer que um sentimento positivo de etnicidade atravessa a textualidade afro-brasileira. Personagens são descritos sem a intenção de esconder uma identidade negra e, muitas vezes, são apresentados a partir de uma valorização da pele, dos traços físicos, das heranças culturais oriundas de povos africanos e da inserção/exclusão que os afrodescendentes sofrem na sociedade brasileira. Esses processos de construção de personagens e enredos destoam dos modos estereotipados ou da invisibilidade com que negros e mestiços são tratados pela literatura brasileira, em geral.

Assim, nos poemas analisados aqui notamos esse sentimento de pertença. Não há, em nenhum dos poemas um desejo de esconder um sujeito negro, ao contrário, deseja expor-se e ora denunciar as injustiças que sofreram esses povos, ora anunciar outro futuro possível através da luta e da conscientização de si e dos demais.

Para Cuti (2010), ao abordar a questão racial no Brasil e afirmar que a literatura é um dos campos que mais oferece resistência à hegemonia colonialista e que é também no fazer literário onde o povo negro expressa com muito vigor os sentidos, a referência do sujeito negro ainda discriminado, mas, através da literatura exerce “seu poder imaginário” que pode ser uma ótima fonte de inspiração para a ação. Em suas palavras:

Certa mordaca em torno da questão racial brasileira vem sendo rasgada por sucessivas gerações, mas sua fibra é forte, tecida nas instâncias do poder, e a

literatura é um de seus fios que mais oferece resistência, pois, quando vibra, ainda entoa loas às ilusões de hierarquias congênicas para continuar alimentando, com seu veneno, o imaginário coletivo de todos os que dela se alimentam direta ou indiretamente. A literatura, pois, precisa de forte antídoto contra o racismo nela entranhado (CUTI, 2010, p. 13).

Assim, a dupla condição de mulher e negra permeando os textos, de modo que ao semantizar a dor, a cor, a ancestralidade, Mariana Felix se coloca como mais uma das escritoras negras brasileiras buscando em suas *escrevivências* elementos para contrapor a “história mal-contada” da qual argumenta Evaristo (2005, p. 7):

Essas escritoras buscam na história mal-contada pelas linhas oficiais, na literatura mutiladora da cultura e de dos corpos negros, assim como em outros discursos sociais elementos para comporem as suas escritas. Debruçam-se sobre as tradições afro-brasileiras, relembram e bem relembram as histórias de dispersão que os mares contam, se postam atentas diante da miséria e da riqueza que o cotidiano oferece, assim como escrevem às suas dores e alegrias íntimas.

As mulheres negras subvertem a estereotipização e a objetificação dos seus corpos, subvertem a desumanização de suas histórias e buscam outros referentes simbólicos, calcados na ancestralidade negra para compor seu fazer literário e suas relações sociais.

### **4.3 Denúncias em rima e métrica de uma realidade nua e crua<sup>11</sup>**

Por se tratar de textos poéticos feitos para serem performatizados nos *slams*, uma das características deles é de serem bastante longos, já que os/as poetas têm até três minutos para dizer-se e isso pode render muito conteúdo, rimados ou não. No caso da Mariana Felix quase sempre há rimas nos poemas, mas quando não, nota-se a cadência e ritmo na utilização de uma linguagem cotidiana, com o emprego de frases e palavras simples, mas ritmados, cadenciados. E quanto aos temas, são sempre com um viés de preocupação social e embora a sociedade não possa nunca ser realizada como poesia, sem poesia tampouco há sociedade (PAZ, 1982).

A poesia de Mariana Felix é, portanto, marcada pelo escracho de uma sociedade patriarcal, machista e racista (os pilares que sustentam o capitalismo), pelo sofrimento de meninas-mulheres, que precisam todos os dias enfrentar as recorrentes violências sofridas, dentro das próprias casas, nas ruas, no trabalho e até nos *slams* que participam, pois a dimensão do patriarcado nunca é somente do privado “[...] mas impregna também o Estado”

---

<sup>11</sup> Referência ao primeiro capítulo do livro *Gênero, Patriarcado e Violência* (2015) de Heleieth Saffioti.

(SAFFIOTI, 2015, p. 57) e outras dimensões das quais participamos e é nessa empreitada que vários dos textos de Mariana Felix abordam o tema da violência contra as mulheres, a exemplo dos poemas “Donzela”, “Cansada” e “Pedra”<sup>12</sup>. Para uma breve apresentação dos poemas, trouxemos um quadro, no qual, separamos por tipos de violência que aparecem nos textos em questão.

**QUADRO 1 – Tipos de Violência Doméstica encontrado nos poemas<sup>13</sup>**

TIPOS DE VIOLÊNCIA	POEMAS	ABORDAGENS
Violência física	“Donzela” (2017)	Conta-se a história de um eu lírico feminino que casa-se e passa a sofrer agressões, mas devido o ciclo de violência e dependência não consegue separar, até que é assassinada pelo seu marido.
Violência psicológica	“Cansada” (2017)	Após ser rebaixada pelo próprio companheiro ao dizer que ela não escreve poesia, o eu lírico passa a se martirizar, questionar suas capacidades.
Violência sexual	“Pedra” (2016);	O poema conta a história da menina Safira que foi abusada sexualmente e morta pelo próprio padrasto.

Na tabela acima nos deparamos com três tipos de violências encontrados nos referidos poemas, entretanto, faz-se importante destacar que é quase impossível que uma forma de violência não venha carregada por outras, a divisão é pela preponderância de elementos que caracteriza aquele tipo de violência, mas como lembra o *Mapa da Violência Contra a Mulher* (2018), evocando a Lei Maria da Penha: “dentro do ambiente doméstico, segundo a Lei Maria da Penha, uma mulher pode sofrer violência física, psicológica, sexual, patrimonial e moral” (CÂMARA DOS DEPUTAS, 2018, p. 5), além da própria ocorrência do feminicídio.

Na poesia de Mariana Felix, notamos essa realidade nua e crua que as mulheres se deparam todos os dias. No Poema “Donzela”, por exemplo, o eu lírico descreve um relacionamento de abusos que culmina em um fim trágico:

Ele disse que vinha

<sup>12</sup> Existem outros poemas que tratam da violência, o recorte por esses, para esse tópico, se deu pelo fato de conter um eu lírico menos pulverizado em temas diversos, aqui há a especificidade da construção poética para dar conta de denunciar casos de violência contra a mulher. Outro motivo é a repetição do tema em outros poemas.

<sup>13</sup> Os poemas analisados neste e nos demais tópicos referentes a Mariana Felix se encontram nas primeiras sessões dos livros *Mania* (2016) e *Vício* (2017): “Vida (in)verso” e “Tantas minhas” respectivamente.

Chegou cheio de promessas  
 Foi companhia certa  
 Abriu a porta do carro  
 Me entregou flores  
 Me deu abraços  
 Fez juras curtas de amor  
 [...]

Criei coragem  
 Achei que amar  
 Não tinha perigo.  
 [...]

Me deu anel de compromisso  
 Não ouvia mais minhas histórias  
 Ejaculava sem amor  
 Só discórdia  
 E eu pensei em ir embora  
 Me senti mulher fraca, que só chora  
 Mas ele pediu perdão na hora  
 [...]

Com ele no altar me casei  
 Ele se mostrou dono de vícios  
 O pior deles era me tratar feito um lixo  
 [...]

Ele me deu um tapa na cara  
 Disse que me sustentava  
 E que eu ficasse calada  
 Retruquei a altura  
 Disse que não era sua dama  
 Ele disse: vagabunda!  
 E depois de tanto choro  
 Gelo no rosto  
 Olho roxo  
 Eu ainda ali fiquei...  
 Me perguntando onde errei  
 Com um bebê no colo, esperando no ventre o outro que vem  
 [...]

Foi tão grande a surra  
 Que já estava inclusive nua  
 Quando me dei por mim  
 E como um golpe de misericórdia  
 Acertei-lhe quando ele ia saindo pela porta  
 O que aconteceu depois disso... não mais vi.  
 Gostava tanto de flores  
 Que hoje elas enfeitam  
 Todo o jardim do fim  
 Pra quem só queria ser donzela  
 Morri feito indigesta  
 Em nome de qual amor todos os dias é o nosso fim?  
 (FELIX, 2017, p. 45, 46, 47).

Como notamos, o poema é narrado em primeira pessoa, mas também narrado por um eu lírico feminino que já foi assassinado, recurso bastante curioso partindo do pressuposto que somente depois de morta a mulher deste relacionamento foi capaz de falar, embora seja a

história de muitas mulheres, muitas sofrem violência e até morrem caladas, como a mulher do poema em questão.

Os níveis de conteúdos violentos se intensificam ao longo do relacionamento que passa pelo menos por três fases do *ciclo da violência*<sup>14</sup>; a construção da tensão no relacionamento; coisas consideradas menores como não ouvir a mulher, descaso, situação que se agrava para a segunda fase quando há explosão da violência e por fim, a última, a lua de mel a fase das desculpas e juras e novamente se inicia o ciclo e por isso o emprego inteligente da frase “e eu ainda ali fiquei”, sem culpabilização da vítima, pois a poeta parece querer explicitar que não é tão simples sair desse ciclo de violência ainda mais com um bebê no colo e outro na barriga.

O poema também explora a imposição de um modelo de mulher “Donzela” e as implicações consideradas de âmbito privado que isso pode ter. No poema, não se critica a mulher enquadrada nessa categoria de donzela, se critica a imposição social desse modelo de mulher que as próprias mulheres almejam “Pra quem só queria ser donzela” e que se culpabiliza ao não conseguir ter a vida prometida ao lado do homem que a escolheu mediante suas imposições de medidas de roupa e comportamento: “Mediu o tamanho de minhas roupas/ Disse que se eu se comportasse seria boa esposa” (FELIX, 2017, p. 45).

Por não culpabilizar, não julgar as “escolhas” dessa mulher, o poema funciona como uma alerta capaz de desenhar a violência doméstica, expressa aqui como violência física, segundo o artigo 7º da Lei Maria da Penha<sup>15</sup>: “I – a violência física, entendida como qualquer conduta que ofenda sua integridade ou saúde corporal” (SENADO FEDERAL, 2011, p. 16), que no caso do poema se agrava até ao ponto do feminicídio. A intenção da autora parece ir em direção de uma conscientização e da desnaturalização da violência. O questionamento final coloca em cheque o cobertor que silencia as violências: o amor, “este substituto mundano de Deus” (BOURDIEU, 2014, p. 155).

Bourdieu (2014, p. 151) questiona-se quanto a possibilidade do amor ser essa coisa capaz de suspender a dominação masculina: “Seria o amor uma exceção, a única, mas de primeira grandeza, à lei da dominação masculina, uma suspensão da violência simbólica, ou a forma suprema, porque a mais sutil e a mais invisível, desta violência?”. Pergunta o eu lírico

<sup>14</sup> Mais detalhes sobre o ciclo da violência pode ser encontrados no documento *Enfrentando a Violência Contra a Mulher* (2005) da *Secretaria Especial de Políticas contra as Mulheres*. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/institucional/omv/entenda-a-violencia/pdfs/enfrentando-a-violencia-contra-a-mulher-orientacoes-praticas-para-profissionais-e-voluntarios>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/496319/000925795.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

do poema: “Em nome de qual amor, todos os dias é o nosso fim?”. Bourdieu (2014) responde ser o amor uma dominação aceita, ao passo que o eu lírico do poema, ao questionar esse amor, questiona a aceitabilidade dessa dominação simbólica.

Mas não é sempre que a violência aparece de forma tão explícita como a física, no poema “Cansada”, por exemplo, há a ocorrência da violência psicológica, compreendida da seguinte forma pela Lei Maria da Penha:

II – a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da auto-estima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação (SENADO FEDERAL, 2011, p. 16).

“Cansada” é o título do poema, é também como se sente o eu lírico feminino depois de ser diminuída pelo seu companheiro sobre o seu fazer poético, no entanto, cansada aqui ainda remete a necessidade de dar um basta nessa situação e ao mesmo tempo em que sofre a violência psicológica que a faz colocar em cheque suas capacidades, encontra argumentos para sair desta situação no seu próprio fazer poético, pois não é ela quem faz a poesia, ela é a poesia, o cotidiano do trabalho, a relação desgastada, a exploração do rico sobre o pobre e assim por diante. “A poesia existe nos fatos”, diria Oswald de Andrade.

Um dia ele me disse  
 “Isso que você faz, não é poesia”  
 Confesso que custei a entender  
 O que ele quis dizer  
 Pequena que me senti  
 Eu me coloquei no meu lugar  
 E me lembrei de quando a noite  
 Eu ando apressada  
 Olhando pros lados  
 Desesperada  
 Com medo de encontrar  
 Um homem  
 E ser estuprada  
 Invasa  
 Arrombada  
 Violentada  
 Meto a chave no portão  
 [...]  
 Eu tô cansada  
 Ali...Eu fui poesia  
 [...]

E quando suas palavras me dilaceraram  
 Me maltrataram  
 Me humilharam  
 E eu chorei de novo  
 Mais um pouco  
 Senti nojo  
 De mim  
 De você  
 [...]

Eu tô cansada  
 Ali...Eu fui poesia  
 [...]

Certo está você  
 Não faço poesia  
 Mas quem sabe te faço entender:  
 É ela quem me faz todos os dias  
 E antes que você, da nossa conversa, enjoe  
 Eu te pergunto... você já foi poesia hoje  
 (FELIX, 2017, p. 35, 36, 38).

A repetição dos versos “Eu tô cansada/ Ali... eu fui poesia” se dá três vezes ao longo do poema que embora não seja dividido por estrofes tem esses versos como ligamento de um argumento para outro, não funciona como fim, mas como quebra de uma nova questão, de uma nova arguição. A disposição dos versos que vão diminuindo até se tornarem somente versos de uma palavra intensificam a aceleração do poema, como se seguisse o compasso de uma discussão, até chegar o ponto de ruptura em que o eu lírico afirma estar cansada e reinicia-se outros argumentos. A ruptura, no entanto, rítmica e da rima se dá no verso “ali eu fui poesia”, pois o verso “eu tô cansada” sempre rima com os últimos.

O eu lírico feminino agencia os sofrimentos ratificando a existência deles e os danos que causam como a sua inferiorização “Senti nojo/ De mim”, no entanto, ao agenciar esses sofrimentos ela os subverte, modificando elementos pontuais, uma vez que “isso” que ela escreve não é poesia, muda-se o referente, a poesia é “isso”: ela, ele, o cotidiano, a exploração. A poesia é o eu e os outros, pois segundo Octávio Paz (1982, p. 319), “[...] descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento e dispersão [...] será devolver à linguagem a sua virtude metafórica: dar presença aos outros”. Afinal a “história da poesia moderna é um descomedimento” (PAZ, 1982, p. 303). A poesia é uma afronta.

O último poema para este item, “Pedra” do livro *Mania* (2016) discorre sobre outra forma de Violência Doméstica<sup>16</sup>: A violência sexual. Nele, a poeta chama a atenção para uma

<sup>16</sup> Para a Lei Maria da Penha violência física, patrimonial, moral, psicológica e sexual configuram os tipos de Violência Doméstica e Familiar. Expressa da seguinte forma no artigo “5o Para os efeitos desta Lei, configura violência doméstica e familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial” (SENADO FEDERAL, 2011, p.

situação específica do estupro, ele ocorre em sua maioria nas próprias casas das vítimas, por pessoas próximas ou por parentes (49, 8%), em sua maioria os abusadores são do sexo masculino, como aponta o *Mapa da Violência Contra a Mulher* de 2018, ou seja, quanto maior a proximidade, mais chances de acontecer casos de estupros. O que também apontou Saffioti no início dos anos 2000<sup>17</sup> no livro *Gênero, Patriarcado e Violência* (2015) ao afirmar que o “pai continua a ser o grande vilão, devorando sua própria prole” (SAFFIOTI, 2015, p. 21).

No poema conhecemos a história da Safira, uma menina negra que “O padrasto estuprou, matou e jogou na mata” (FELIX, 2016, p. 40), no entanto, a Safira já sofria abusos por outros meninos, o eu lírico narrador da história, conta a última vez em que viu a menina “Chorando/ Debaixo deu uma mesa” (p. 39) e ao perguntar o que houve, a menina responde:

[...]  
 Eles me pegaram...  
 Tentei correr, mas não deu!  
 Quem foi? Por favor, me diz!  
 Eram cinco meninos  
 Mas quando vi já estavam passando a mão em mim  
 Depois ainda me xingaram  
 Me chamaram de preta favelada  
 Me humilharam, fui muito mal tratada [...]  
 (FELIX, 2016, p. 39)

Em outra passagem o eu lírico narra a impotência diante um crime tão perverso contra uma criança e de como não é fácil de identificar, considerando que, por diversos motivos (entre eles, medo, ameaças, culpa, vergonhas e entre outros) as pessoas que passam por esse e outros tipos de violência doméstica não denunciam, não externam.

[...]  
 A Safira? Você não soube?  
 Todo mundo só fala na desgraça:  
 O padrasto estuprou, matou e jogou na mata!  
 Na hora fiquei sem reação  
 Juro que me faltou o chão  
 Tentei me acalmar pra não parecer  
 Mas me deu até desgosto de continuar a viver  
 Nome: Safira Silva de Andrade  
 Ah, esqueci de dizer: 11 anos de idade

---

16). Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/496319/000925795.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

<sup>17</sup> O livro é fruto dos resultados da pesquisa *A mulher brasileira no espaço público e privado* da Fundação Perseu Abramo. O livro foi lançado no ano de 2004.

Os gritos de socorro diário era tão abafado  
 Que acredito que ninguém ouviu  
 A última coisa que vi foi cada lágrima sua que caiu  
 [...]  
 (FELIX, 2016, p. 41)

As mulheres negras ainda enfrentam a carga histórica de suas antepassadas que sofreram a violação dos seus corpos por um sistema escravista que tinha liberdade e licença para o fazer, “[...] a escravidão se sustentava tanto na rotina do abuso sexual, quanto no tronco e no açoite”, diz Davis (2016, p. 180). Na primeira passagem do poema encontramos ainda outra dimensão além da do patriarcado (que já exerce poder sobre os corpos das mulheres), a dimensão do racismo que segundo Angela Davis (2016, p. 181) “sempre encontrou forma em sua habilidade de encorajar a coerção sexual”.

A poesia de Mariana Felix, bem como praticamente toda a literatura marginal/periférica apresenta-se como denúncia de problemáticas do cotidiano das pessoas menos favorecidas, no caso das mulheres, essa preocupação vira-se também para as questões de gênero e pautas mais específicas do dia a dia, como a violência e suas várias facetas, o aborto e entre outros.

#### **4.4 Matando o “Anjo do Lar”: desconstruindo o “Cotidiano”**

No ensaio *Profissão para as mulheres* (2013), Virginia Woolf descreve como se deu sua inserção como jornalista, lembra que esse caminho foi aberto por outras mulheres e que em sua época os passos já estavam orientados, diante disso, foram “[...] pouquíssimos os obstáculos concretos” (WOOLF, 2013, p. 10) para ela se aventurar pelo mundo das letras. Woolf lembra também que ao escrever um artigo sobre o romance de “um homem famoso” teve de lidar com o fantasma do “Anjo do Lar”. Segundo a autora, esse “Anjo do Lar” seria uma mulher:

[...] extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. [...] em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura (WOOLF, 2013, p. 12).

Virgínia Woolf, mulher inglesa pertencente à classe abastarda e que teve contato com o ensino desde cedo, já apontava em pleno século XX como as mulheres eram representadas nos “romances dos homens famosos”, como alguém desprovida de vontade própria e

modelada aos gostos e costumes esperados para uma mulher, no entanto, problematiza a romancista depois de matar o tal “Anjo do Lar”: “O Anjo morreu o que ficou? [...] O que é uma mulher?” (WOOLF, 2013, p. 14). Responde que não podemos saber enquanto as mulheres não estiverem em todas as profissões e artes que for da capacidade humana (WOOLF, 2013).

Isso nos leva a outra questão, ser mulher, não é algo que contenha em si uma essência, as diferenças biológicas de sexo não deveriam servir como instrumento de dominação e mesmo exploração de um sexo sobre o outro, impossibilitando, deste modo, que ainda hoje, as mulheres não possam exercer (ou tenham mais dificuldades) todas as profissões e artes que for possível à capacidade humana, pelo simples motivo de serem mulheres.

Embora seja preciso dizer que Woolf talvez não conseguisse visualizar que o “Anjo do Lar” descrito nos romances dos homens famosos era uma mulher com um lar, com uma família (maridos e filhos), Woolf que na verdade, pertencia a essa mesma classe social do “Anjo do Lar” e o renegava, por isso o matou, mas renegava essa imposição de dona de casa, mãe e esposa. Algo bem distinto para as mulheres não brancas e/ou brancas pobres, mesmo na sociedade inglesa de sua época. “Os problemas e dilemas específicos das donas de casa pertencentes à classe do lazer eram problemas verdadeiros, dignos de atenção e de mudança, mas não eram as preocupações políticas mais urgentes das massas de mulheres”, afirma bell hooks<sup>18</sup> (s/d, p. 2).

A hooks estava preocupada em demonstrar como a teoria feminista hegemonicamente branca se firma na invisibilidade da realidade das mulheres negras, bem como se volta para demandas liberais e individualistas, que apenas privilegia uma realidade de mulheres escolarizadas, classe média ou alta que lutam pelo direito de trabalhar, ter um emprego, sair de casa, pautas importantes para o movimento feminista, sem dúvidas, mas por outro lado não contemplava a maioria das mulheres, maioria essa que era não brancas ou eram brancas pobres.

Contudo, concordamos que ainda há muitos fantasmas a serem combatidos e até mortos para que “[...] uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar fantasmas que precise matar, uma rocha que precise enfrentar” (WOOLF, 2013, p. 17), para as mulheres negras, as barreiras ainda são bem arcaicas como ter acesso à educação de qualidade, ter condições mínimas, que não a faça ter de escolher entre os estudos e a

<sup>18</sup> O livro em questão é *Feminist theory: from margin to center (Teoria feminista: da margem ao centro)*, lançado em 1984. A versão que estou usando é uma digital e nela não há o ano da edição. Contudo, o livro está disponível em: <[https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/36735/2/ulfl256057\\_tm\\_ANEXO%20I.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/36735/2/ulfl256057_tm_ANEXO%20I.pdf)>. Acesso em: 03 ago. 2019.

sobrevivência e muitos outros percalços limitadores de sua vida material, além de matar o “Anjo do Lar” idealizado pelos homens, é claro, que só por ser anjo, pressupõe-se: não deve ser negro.

Carolina Maria de Jesus, que certamente também enfrentou o “Anjo do Lar”, ou seja, a ideia de que são as mulheres as responsáveis pelo cuidado com a casa, com os filhos, passivamente, sacrificando-se todos os dias, como bem afirmou Woolf, mas precisou enfrentar mais que esse “Anjo” para escrever seus livros e neles descreveu muitos dos seus fantasmas. Tomando o exemplo de Carolina e inspiradas nela, muitas outras mulheres negras, em situações de vida semelhante interseccionam classe, gênero e raça/etnia em suas escritas, como vimos nos poemas acima, assim também no segundo capítulo deste trabalho.

Tirada as devidas arestas em torno do “Anjo do Lar”, queremos nos apropriar dele para ler o poema “Cotidiano” de Mariana Felix, afinal, a condicionante de ser mulher em uma sociedade patriarcal deve ser um fator levado em consideração, especialmente quando essas mulheres levantaram bandeiras tão importantes para a emancipação feminina como foi a Virgínia Woolf.

Esse “Anjo do Lar” é recorrentemente desconstruído em muitos textos de Mariana Felix, a ideia de mulher “do lar”, “recatada”, “da família” são ironizadas e mesmo rechaçadas por ela, subvertendo os padrões de uma feminilidade impositiva. Os poemas se articulam entre o paródico e o irônico, entre a denúncia do machismo e a crítica ao poder patriarcal do sistema. Ao declarar-se feminista, a poeta se articula entre a força da voz capaz de “passar a mensagem” nos *slams* e o registro da escrita, capaz de burlar a efemeridade de uma performance artística. Matizando uma à outra, tornando sua escrita em *performance* e suas *performances* em revolta. Como vemos no poema “Cotidiano”:

Um dia peguei todo “gostosa” e “gatinha”  
E coloquei em minhas panelinhas  
Separei a dedo o cinismo do que era ou não coisa de menina  
3 pitadas de recalque, duas doses de mal amada  
Em fogo alto do meu temperamento opaco  
Cozinhei cada mau trato  
(FELIX, 2017, p. 42)

O poema reconstrói, em alguma medida, o cotidiano dos afazeres domésticos do eu lírico feminino. Assim, denuncia por meio da ironia (“o cinismo do que era ou não coisa de menina”) a divisão sexual do trabalho que condiciona as mulheres ao espaço doméstico.

Notamos as referências aos objetos naturalmente usados para o preparo da comida e então, utilizando da ironia que nega as certezas e desmascara o mundo em ambigüidade

(HUTCHEON, 2000) o eu lírico questiona esse padrão de feminilidade, no qual existem “coisas de meninas”. Assim, a ironia “acontece” porque já existe, nesse contexto, uma “comunidade discursiva”, como argumenta Linda Hutcheon (2000, p. 37):

Não é que a ironia cria comunidades ou grupos fechados; em vez disso, eu quero argumentar que a ironia acontece porque o que poderia ser chamado de “comunidades discursivas” já existe e fornece o contexto tanto para o emprego quanto para a atribuição da ironia.

A ironia acontece por conta do “grupo discursivo” que integra, por exemplo: o *slam* onde a autora performatizou esse poema, visto que o público dos *slams* (não em sua totalidade, nesse caso teríamos que fazer um estudo da recepção do público tanto aos *slams* como a literatura marginal/periférica e seu conjunto extraliterários) compartilham de convenções e entendimentos capazes de fazer com que haja interação entre quem ironiza e o público destinado, desse modo “Não é que a ironia cria comunidades, então; é que comunidades discursivas tornam a ironia possível em primeiro lugar” (HUTCHEON, 2000, p. 37-38).

Na passagem seguinte notamos o que Hutcheon chama de “engajamento afetivo”, onde o ironista coloca suas emoções e também faz juízo de valor sobre o que ironiza, seja uma situação, um grupo e entre outro.

Deixei em banho Maria todas as vezes que você disse que ninguém me queria  
 Refoguei junto das vezes que você disse que a culpa era minha  
 Esperei de 20 a 30 anos pra descobrir que era tudo mentira  
 Peguei a sobra do que tinha na cozinha, fiz sua marmita  
 Vesti qualquer roupa que tinha  
 (FELIX, 2017, p. 42)

A ironia presente nessa passagem reforça o envolvimento emocional e afetivo que a ironista sente ao desferi-las, ao ironizar aquela situação do cotidiano em que, metaforicamente, faz outra coisa não correspondente ao que “deveria”, ou seja, ao invés de “cozinhas comidas”, o eu lírico deixa “em banho Maria” sentimentos, emoções situações do dia-a-dia que há fez mal.

O banho Maria, assim, simboliza a reflexão que o eu lírico está fazendo sobre esses sentimentos e situações, ao mesmo tempo a palavra Maria - grafado com maiúsculo, logo, nome próprio, deixa possibilidade de inferir que se trata de um banho em Maria, limpeza de toda essa situação de opressão e de inferioridade. Sobre esse engajamento Hutcheon (2000, p. 33) destaca que:

A ironia sempre tem uma aresta; ela às vezes tem um “ferrão”. Em outras palavras, existe uma “carga” afetiva na ironia que não pode ser ignorada e que não pode ser separada de sua política de uso se ela for dar conta da gama de respostas emocionais (de raiva a deleite) e os vários graus de motivação e proximidade (de distanciamento desinteressado a engajamento apaixonado). Às vezes a ironia pode mesmo ser interpretada como uma retirada de afeto; às vezes, entretanto, há um engajamento deliberado de emoção (HUTCHEON, 2000, p. 33).

A ironia reside, portanto, ora, na maneira bem-humorada, ora cheia de arestas que o poema apresenta. Bem-humorada por usar de uma linguagem simples, mas com um conteúdo semântico não correspondente com a ação, por exemplo, na primeira passagem quando eu lírico afirma ter pegado todo “gatinha e gostosa” e cozinhado em “panelinhas”. Ao mesmo tempo em que em todo o poema nota-se a clara vinculação emotiva do eu lírico que está passando por uma transformação da sua vida e se conclui, finalmente:

Fui ao seu encontro  
 Quem me viu na rua  
 Pode jurar que eu parecia um ser novo  
 Emponderada, dona do tom da minha risada  
 Te encontrei e entreguei todo sentimento requentado  
 [...]
 Te alimentar foi uma experiência sem igual  
 Ainda me lembro você ao meu lado  
 Passando mal  
 Vomitando toda sua moral  
 Suas desculpas esfarrapadas  
 Bem cotidiano e normal  
 Da bolsa tirei a verdade  
 Que te cortou feito faca  
 [...]
 Só fui feliz quando não precisei ser a mulher da sua vida  
 Porque na verdade, sempre fui a mulher da minha  
 (FELIX, 2017, p. 43)

Para Hutcheon (2000), existem nove funções da ironia entre elas, a função *reforçadora*, que serve para salientar algo do cotidiano, por exemplo; a *complicadora* que tem características mais ambíguas e requer maior reflexão por ser mais complexa; *autoprotetora*, que funciona como um “mecanismo de defesa” e assim por diante. No poema, no entanto, parece se destacar a função *assaltante*, que segundo Hutcheon (2000, p. 84) quer dizer “saltar sobre” alguma coisa, ou um conjunto de valores.

No poema a ironia que funciona por meio da sátira a um conjunto de valores do patriarcado são constantemente criticados e a intenção implícita e explícita de corrigir “[...] os vícios e as loucuras da humanidade” (HUTCHEON, 2000, p. 84) são acessadas para uma

“motivação positiva”, que no poema trata-se da mudança de uma realidade de opressão para outra realidade na qual o eu lírico seja dona de si como está colocado na passagem final, “Só fui feliz quando não precisei ser a mulher da sua vida/ Porque na verdade, sempre fui a mulher da minha”.

Por meio da ironia e da sátira o eu lírico vai desconstruindo os estereótipos de feminilidade que a machucaram como na passagem “Botei fogo na casa e em todo remorso/ Da louça que eu sei que você não lavaria/ E do cansaço que eu sentia todo dia a beira da pia” (FELIX, 2017, p. 42) e assim vai matando o assombroso “Anjo do Lar”: “Não sobrou nadinha/ Tudo bem... nunca fui boa em brincar de casinha” (FELIX, 2017, p. 42).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao trazer para o centro desta pesquisa a literatura marginal/periférica, mais especificamente a autoria feminina nesta literatura, sabíamos dos desafios em encontrar bibliografias, dos desafios em colher informações sobre a autora selecionada. Por um lado, de forma mais abrangente, pelo fato de ainda ser um debate novíssimo o da literatura marginal/periférica, que aos poucos vem entrando no meio acadêmico, aos poucos vem ganhado notoriedade na crítica mais especializada e aos poucos tem se expandido para além de certos nichos de produção. E por outro lado, no caso da autoria feminina inscrita nesta rubrica, pesa a invisibilidade das mulheres que é antes, um poderoso indício da invisibilidade das mulheres na sociedade, especialmente se estas mulheres forem negras, pois quando representadas:

Em sua dupla condição de mulher e negra, a personagem negra feminina tem sido objeto de vícios de representações que espelham não apenas o registro do olhar masculino, mas também convenções e figurações inseminadas pelo registro do racismo (MARTINS, 1996, p. 112).

Se na literatura marginal/periférica podemos constatar que as “convenções e figurações inseminadas pelo registro do racismo” é, em nossa análise e nas análises dos textos de homens trazidos aqui, inexistentes – visto que o combate ao racismo é um tema recorrente e imprescindível de todo o fazer literário de escritores e escritoras engajados na construção desta literatura, por outro lado, ainda se perpetuam os “vícios de representações que espelham” o modo de ver do homem, mesmo do homem negro, sobre as mulheres negras, como constatamos no capítulo 2. Representação muito influenciada pela cultura *hip-hop*, ainda predominantemente masculina e em especial pelas letras de *rap* que embora já tenha um maior envolvimento das mulheres, muitas músicas seguem apresentando atitudes de desprezo em relação à mulher (TENNINA, 2017) e as dividem em dois modelos antagônicos que ou correspondem às mulheres ditas “vulgares” ou as santas, “mina de fé” para usar um exemplo de Tennina (2017). Ou ainda correspondem as imagens de mãe de leite, domésticas e mulatas, evocadas por Leda Martins (1997) como vimos no capítulo 3.

Por isso, investigar a inserção das mulheres na literatura marginal/periférica nos pareceu bastante pertinente para compreendermos, em primeiro lugar, essa constatação que de embora os laços de classe e raça/etnia se interliguem, as representações de gênero eram/são semelhantes aos que presenciamos na literatura brasileira há décadas, na qual as mulheres negras são representadas como empregadas domésticas e as brancas são donas de casa, pesa

sobre ambas (de forma distintas) a lógica das mulheres à serviço: dos homens, da família dos doentes (sempre no âmbito privado) e assim, negados espaços de poder, de decisão e mesmo de igualdade, uma vez que elas nunca (ou quase nunca) são representadas em pé de igualdade de trabalho, de situação financeira, de liberdade, de sexualidade. Ou como defende hooks (2014, p. 5) “A socialização racista, sexista condicionou-nos a desvalorizar a nossa feminilidade e a olhar a raça como o único rótulo importante de identificação”.

E mesmo que as mulheres negras sejam representadas como fortes, visto que sempre trabalharam fora de casa ao contrário das brancas ricas (DAVIS, 2016), essa força (quase sempre), como constata Collins (2016) pode representar o reforço de imagens altamente controladoras de seus corpos, sexualidade e assim não contribuem para uma autoimagem definida por elas. Dessa forma como expressa hooks (2014, p. 8):

A imagem estereotipada da “força” das mulheres negras já não é mais vista como desumanizante, tornou-se a nova insígnia da glória feminina negra. Quando o movimento das mulheres estava no seu pico e as mulheres brancas rejeitaram o seu papel de criadoras, recipientes de carga, de objeto sexual, as mulheres negras foram celebradas pela sua devoção únicas à tarefa maternal: pela sua “inata” habilidade em serem tremendas portadoras de carga, e pela sua sempre crescente e apta utilização como objeto sexual.

Já em segundo lugar, nota-se que a vinculação com a literatura marginal/periférica é fruto da organização coletiva, própria da luta das mulheres que tem cada vez mais ganhado espaço na sociedade e isso se estende à literatura. Desse modo, a crescente de publicações 100% feminina de acordo com Balbino (2016), é fruto dessa auto-organização e reivindicação de espaços. É fruto da luta feminista capaz de conscientizar, inclusive os homens, de que uma sociedade mais justa precisa ser construída com relações de gênero diferentes das atuais, capaz de reconhecer as assimetrias existentes na sociedade no tocante as mulheres, e o mais importante capaz de entender que essa sociedade capitalista reforça essas assimetrias.

Notamos também que os textos, bem como as *performances* nos saraus e *slams*, são partes da luta das mulheres para desconstruir estereótipos de feminilidade inculcados na sociedade e, às vezes, reproduzidos pelas próprias mulheres, como vimos em Dona Laura, que embora esboce em suas personagens femininas momentos de transgressões dessa feminilidade, não foge totalmente das hierarquias de gênero onde o masculino é dominante, ou seja, em certa medida suas percepções estão estruturadas em conformidade com a lógica da dominação masculina aos moldes descritos por Bourdieu (2014).

Mesmo assim, podemos perceber como é constante esse descortinar dos estereótipos, das opressões e exploração de gênero que se agravam quando se trata das mulheres negras, ou

como quer Leda Martins (1996), nessa “dupla condição de mulher e negra”, acrescentaríamos; e pobres. Contudo, essa desconstrução dar lugar a autoimagens mais propositivas, logo:

Num processo que primeiro desconstrói para depois reconstruir, a imagem da mulher dócil, pacata e submissa, cujo corpo é controlado socialmente, é transformada e dá lugar a uma representação mais real e emancipada, de uma mulher forte e trabalhadora, cuja voz é construída por versos que rompem silêncios e espaços de dor (LOUSA, 2017, p. 163).

As maneiras de colocar em xeque essas diversas formas de violências e opressões perpassam por vários modos de utilização da linguagem poética. Em Mariana Felix, como vimos, ora notamos um eu lírico em busca de uma identidade negra que lhe foi roubada, apagada e mesmo reconfigurada, notório no poema “Preta” em que o eu lírico desde criança sofre com a rejeição de sua cor e suas características negras como o cabelo crespo. Nesse poema o eu lírico constrói uma narrativa progressiva que vai da opressão de criança, passando pela aceitação de sua situação de inferior por ser negra, ter “sangue ruim”, até a afirmação e orgulho de uma identidade negra. Recurso semelhante se observa em outros poemas analisados, sempre essa crescente, que culmina no desvelamento do problema, seja ele racial, de gênero, sexualidade e entre outros.

Ora, o uso da primeira pessoa é explorado como mecanismo de maior aproximação como leitor. Recurso visível no trágico poema “Donzela”, no qual o eu lírico conta a trajetória entre pequenas e pequenas violências, que somadas e silenciadas levam a morte de uma mulher apenas pelo fato de ela ser mulher e estar sujeita as violências do homem numa sociedade que se naturalizada violência contra as mulheres. O recurso da primeira pessoa segue a mesma progressão do poema “Preta”, no entanto, ao invés de levar transformação como em “Preta”, leva a uma dura realidade que as mulheres precisam enfrentar: a violência. Não é à toa o uso do substantivo “Donzela” para demarcar quais mulheres não precisamos ser se quisermos continuar vivas. Funciona como ironia, pois o sonho de ser uma donzela, imposta pela sociedade patriarcal como o tipo ideal de mulher, resulta em submissão e, neste caso do poema, resulta na morte.

Os poemas de Mariana Felix selecionados para essa pesquisa se desdobram entre a denúncia de estigmas e estereótipos femininos; escrachos e desconstrução dessa essência feminina; a valorização e autoafirmação da identidade negra; a denúncia de uma sociedade patriarcal, mas também a construção de horizontes no qual as mulheres possuam direitos iguais, bem como, a superação do racismo e das desigualdades sociais. A autora alinha-se, ao

mesmo tempo, as reivindicações das mulheres por espaço na sociedade e soma-se ao conjunto das reivindicações e proposições da literatura marginal/periférica.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **A escrita Neorealista**. São Paulo: Ática, 1981.

ALVES, Wanderlan da Silva. O discurso de Luiz Ruffato em Frankfurt: polêmica, recepção inicial e paradigmas em disputa. In: **estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 48, p. 149-176, 2016.

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELEUZE, O que é um dispositivo? Por Gilles Deleuze. In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com/2012/01/o-que-e-um-dispositivo-por-gilles.html>. Acesso em: 02 jan. 2020.

BALBINO, Jéssica. **Pelas Margens: vozes femininas na literatura periférica**. 2016. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural). Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo, 2016. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/321220/1/Balbino\\_Jessica\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/321220/1/Balbino_Jessica_M.pdf). Acessado em: 02 de Fev. de 2018.

BRAGA, Amanda. **Retratos em branco e preto: discursos, corpos e imagens em uma história da beleza negra no Brasil**. 2013. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2013.

BOURDIEU, Pierre. O campo científico, In: ORTIZ, Renato (Org). **Bourdieu – Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 39, p. 122-155.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BRASIL, Lei Maria da Penha (2006). **Lei Maria da Penha e Legislação Correlata**. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2011.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

CESAR, Ana Cristina. **Escritos no Rio**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Editora Brasiliense, 1993.

CASTRO, Silvia Regina Lorenso. Elizandra Souza: escrita periférica em diálogo transatlântico. In: **Estudos de Literatura brasileira contemporânea**. Brasília, n. 49, pp. 51-77, set-dez. 2016. Disponível em:

<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/19900/14109>. Acesso em: 10 de nov. de 2019.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. In: **Revista Sociedade e Estado** – Vol 31, n 1 Jan/Abr 2016. Disponível em: [www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf](http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf). Acesso em 21 jul. 2019.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 20. Brasília, julho/agosto de 2002, pp. 33-87. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/9705>. Acesso em: 10 jul. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, no 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, pp. 33-53. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9619/1/ARTIGO\\_SombrasCidadesEspa%c3%a7o.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9619/1/ARTIGO_SombrasCidadesEspa%c3%a7o.pdf). Acesso em: 16 de jul. de 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. In: **IberIc@I**, n. 2. Disponível em: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2019.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe**. 1ª ed. Trad. Heci Regina Candiani São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Ângela. **A liberdade é uma luta constante**. São Paulo: Boitempo, 2018.

D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

D'ALVA, Roberta Estrela. O teatro hip-hop como linguagem. **Revista de arte do espetáculo**, n 5. **Rebento**, UNESC, p. 298-308, jun. 2015.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Bauru/SP: Edusc, 2002.

DEVREUX, Anne-Marie. A teoria das relações sociais de sexo: um quadro de análise sobre a dominação masculina. In: **Cadernos de Crítica Feminista**, n. 4, ano V, p. 6-28, dez. 2011.

EBLE, Taís Aline; LAMAR, Adolfo Ramos. A literatura marginal/periférica cultura híbrida, contra-hegemônica e a identidade cultural periférica. In: **Especiaria – Cadernos de Ciências**

**Humanas**. Bahia, v. 16, n. 27, pp. 193-212, jul-dez de 2015. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/1126/1005>. Acesso em: 02 abr. 2019.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros (Org.). **Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 201-212.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: **Scripta**. Belo Horizonte, v.13, n.25, pp. 17-31, jul-dez de 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/viewFile/4365/4510>. Acesso em: 25 out. 2019.

EVARISTO, Conceição. Poemas malungos – Cânticos irmãos. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. Niterói, 2016. Disponível em: [https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/7741/1/Tese\\_Dout.Concei% c3% a7% c3% a3oEvaristo\\_def.pdf](https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/7741/1/Tese_Dout.Concei%c3%a7%c3%a3oEvaristo_def.pdf). Acesso em: 12 set. 2018.

FAUSTINO, Carmem; SOUZA, Elizandra. **Pretextos de mulheres negras**. ed. do autor, 2013.

FERRÉZ (org.). **Caros Amigos/Literatura Marginal: Atos I, II e III**. São Paulo: Casa Amarela, 2001- 2004. 3 v.

FERRÉZ (org.) **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Agir: Rio de Janeiro, 2005.

FELIX, Mariana. **Mania**. São Paulo: Conecta Brasil, 2016.

FELIX, Mariana. **Vício**. São Paulo: Edição do autor, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

KUNZ, Martine. **Slam francês e cantoria nordestina: voz, corpo e poesia**. Caligrama, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 83-98, 2016.

GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. In: **Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane**, 2 (2012), pp. 199-221. ISSN: 2240-5437. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/viewFile/2790/2999>. Acesso em: 03 set. 2019.

GONZALEZ, Lélia (1988). A categoria político-cultural de amefricanidade. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan.jun. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-lesia-gonzales1.pdf>. Acesso em: 02 out. 2019.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo Afro-latino-Americano. In: **Caderno de formação política do círculo palmarino**. n 1, 2011. Disponível em:

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod\\_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf). Acesso em: 20 nov. 2019.

JAMESON, Fredric. La estética de la singularidade. In: *New Left Review* n, 92, 2015. Disponível em: <https://newleftreview.es/issues/92/articles/fredric-jameson-la-estetica-de-la-singularidad.pdf>. Acesso em: 12 out. 2019.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Literatura de multidão como estratégia de leitura narrativa brasileira contemporânea. In: **Literatura de multidão e intermedialidade**. Ensaios sobre ler e escrever o presente. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia**: la formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

LOUSA, Pilar Lago e. CAMARGO, Flávio Pereira. Voz que se liberta, corpo que resiste: questões de gênero em poemas de Elizandra Souza. In: **Travessias Interativas**. São Cristóvão (SE), N. 16 (Vol. 8), p. 245–264, jul-dez/2018. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/article/view/10289>. Acesso em: 13 jul. 2019.

LOUSA, Pilar Lago e. **Corpo, voz e resistência**: A (des)construção da representação feminina nas obras poéticas de Elizandra Souza e Luiza Romão, 2017. 222 págs. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1960. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **As fronteiras móveis da literatura**. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura--marginal>. Acesso em: 06 Jun. 2019.

HOOKS, Bell. **Não sou eu uma mulher**: Mulheres negras e feminismo. Trad. livre da Plataforma Gueto. Rio de Janeiro: Plataforma Gueto, 2014.

MARTINS, Leda. O feminino corpo da negrura. In: **Aletria - Revista de estudos de literatura**. Belo Horizonte, v. 4, p. 111-121, out 1996. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1137>. Acesso em: 21 set. 2019.

MARTINS, Leda. A fina lâmina da palavra. In: **O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira**. Belo Horizonte, v. 15, pp. 55-84, jul-dez 2007. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3262/3196](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3262/3196). Acesso em: 21 out. 2019.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. In: **Letras**, Santa Maria, n. 26, pp. 63-81, jun 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 21 ago. 2019.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. Disponível em: <https://notamanuscrita.files.wordpress.com/2014/08/jesus-martin-barbero-dos-meios-as-mediacao3a7c3b5es.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2019.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. As representações sociais da mulher no movimento hip hop. In: **Psicologia & Sociedade**. n 20, p. 108-116, 2008.

MESSIAS, Ivan dos Santos. **Hip-hop**: educação e poder: o rap como instrumento de educação. Salvador: EDUFBA, 2015.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Literatura marginal**: os escritores de periferia entram em cena. São Paulo, 2006. 211 págs. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo – USP.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais da literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **É tudo nosso!** Produção cultural na periferia paulistana. 213 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classe: mitos e realidade**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SALOM, Julio Souto. **Combater a subcidadania disputando o jogo literário**: uma contribuição ao estudo da literatura marginal periférica. 279 págs. Dissertação (Mestrado em Sociologia) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

SALLES, Ecio. **Poesia revoltada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** 3 ed. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2006.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar o discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**: ensaio sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STELLA, Marcello Giovanni Poci. A batalha da poesia: o slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. In: **Ponto Urbe** – Revista do núcleo de antropologia urbana da USP. São Paulo, 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUZA, Elizandra. **Águas da Cabaça**. São Paulo: Ed. do autor, 2012.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. **A literatura e o comum:** elementos para uma crítica política. In: **Nonada: Letras em Revista**, vol. 1, n 26, pp. 86-93, 2016.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita:** a tecnologização da palavra. Campinas: Papyrus Editora, 1998.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Escritos à margem.** A presença de autores de periferia na cena literária brasileira. Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **O que há de positivo em ser marginal?** In: XII Congresso Internacional da ABRALIC, 2011. Curitiba: ABRALIC, 2011.

PAZ, Octávio. Os signos em rotação. In: **O arco e a lira.** Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PITKIN, Hanna Fenichel. Representação: Palavras, instituições e idéias. In: **Lua Nova.** São Paulo. n. 67, pp.15-47, 2006. Disponível em: [https://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/participacao/outras\\_pesquisas/pitkin.pdf](https://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/participacao/outras_pesquisas/pitkin.pdf). Acessado em: 12 dez. 2019.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. PELLIZZARO, Tiago. Literatura e sarau: implicações políticas. In: **Abriu**, n 6, p. 65-83, 2017. Disponível em: <http://revistes.ub.edu/index.php/Abriu/article/view/abriu2017.6.4/21664>. Acesso em: 21 jan. 2020.

PUÃ, Bell. **Lutar é crime.** Belo Horizonte: Letramento, 2019.

TENNINA, Lucía. **Cuidado com os poetas!** literatura e periferia na cidade de São Paulo. 1ª ed. Porto Alegre: Zouk, 2017.

TORRES, Bolívar. **Como escritores fazem dinheiro à margem dos grandes mercados editoriais**, 2019. Disponível em: <https://epoca.globo.com/como-escretores-fazem-dinheiro-margem-dos-grandes-mercados-editoriais-23635856>. Acesso em: 12 jul. 2019.

WOOF, Viginia. Profissão para mulheres. In: **Profissão para mulheres e outros artigos feministas.** Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

VAZ, Sérgio. **Colecionador de pedras.** São Paulo: Global, 2007.

VAZ, Sérgio. **Cooperifa.** Antropofagia periférica. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

VAZ, Sérgio. **Literatura, pão e poesia.** São Paulo: Global, 2011.

VIEIRA, Aline Dayques. **O clarim dos marginalizados:** temas sobre a literatura marginal/periférica. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2015.

ZUMTHOR, P. **Escritura e nomandismo:** entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires, Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.

**ANEXO A****Identidade**

Eu sou a puta  
O preto  
O preso  
O preço  
Pago  
aos Patrícios fardados

Banhados de ouro  
Da minha terra  
De minha terra  
De meu sangue

De cada caboclo  
Morto  
Por arma  
De fogo  
Da lei  
Dos homens brancos

Tiranos!  
Tiranos!  
Tiranos!

Nos tiraram  
A identidade  
De povo forte  
Quilombo dos Palmares

Pra nos vender  
Prostituir  
Nossas escravas negras  
Cada branco europeu  
o corpo invadir

Guarani Kaiowá  
Bença Pai, Oxalá  
Vim trajada de puta  
Pra mostrar  
Mulher brasileira é espírito  
O corpo é a natureza que  
vai guardar

Engolir  
Alimentar  
Essa terra sem palmeiras

Onde já cantou sabiá

Do lado de cá  
Dói mais  
Tamõi  
Zumbi  
Já não vi

Hoje Claudias são  
arrastadas por aqui  
Orixás vinde a mim  
Traz  
Paz

Pra cada puta  
Preto  
Preso  
Pobre  
De minha terra  
De gente que sofre  
Onde índio  
Se tornou escambo de lote.  
Bença, Pai!

(FELIX, 2016, p. 24).

**Pedra**

Um dia a encontrei de canto  
Chorando  
Debaixo de uma mesa  
Escondendo seu pranto  
Tentei pegá-la e ela coagida  
Se esquivou  
Desconfio que ela já sabia que eu iria falar algum  
blá blá blá sobre amor  
Perguntei o que houve  
E com a voz abafada ela me respondeu:  
Eles me pegaram...  
Tentei escapar, mas não deu!  
Quem foi? Por favor, me diz  
Eram cinco meninos  
Mas quando vi já estavam passando a mãe em mim  
Depois ainda me xingaram  
Me chamaram de preta favelada  
Me humilharam fui muito mal tratada  
E o que você fez? Se defendeu?  
Não! Todos eles juntos, eram mais forte do que eu!  
Vem cá!  
Ela então saiu  
Enxugando as lágrimas  
E eu a acompanhei até a porta  
Mas me doeu muito ver sua fragilidade assim tão exposta  
Tentei tirar um sorriso dela  
Que ali parecia tão conformada  
Cocei sua barriga  
Fiz umas caretas  
Coisas bobas, mas que criança costuma achar graça  
E na hora da despedida  
Eu disse com a voz mais alta que o habitual:  
Safira acredita! O bem sempre vence o mal!  
Mas ela me olhou como quem não acredita  
Então eu lhe dei um abraço e mais uma coçada na barriga  
Mas na segunda ela não apareceu  
Nem terça, nem quarta  
Na quinta eu já estava preocupada  
Na sexta veio a notícia  
A Safira? Você não soube?  
Todo mundo só fala na desgraça:  
O padrasto estuprou, matou e jogou na mata!  
Na hora fiquei sem reação  
Juro que me faltou o chão  
Tentei me acalmar pra não parecer  
Mas me deu até desgosto de continuar a viver!  
Nome: Safira Silva de Andrade

Ah, esqueci de dizer: 11 anos de idade  
O grito de socorro diário era tão abafado  
Que acredito que ninguém ouviu  
A última coisa que vi foi cada lágrima sua que caiu  
Se eu soubesse  
Jamais teria a deixado ir embora  
Agora não sei o que machuca mais  
A tragédia ou tê-la deixado sair por aquela porta  
Queria ter algo menos triste  
Pra contar  
Mas essa história mudou minha vida  
Mas quando contaram na tv  
Minha amiguinha... a Safira  
Não passou de uma estatística....

(FELIX, 2016, p. 39, 40).

## Preta

Tomei um banho de Catolicismo  
 A tal purificação  
 Passei anos a me olhar no espelho  
 Mas sem entender a contradição  
 A água pura dos anjos loiros  
 a me abençoar  
 Mas o quadril, desde criança, vibrava na roda de ciranda  
 Minha aquisição de cor herdada  
 E todos olhavam, de canto, a preta acanhada  
 Em mesa de brancos, em um almoço dominical  
 “Eles são bons homens, levam até pra passear a serviçal”  
 E a progenitora questionada:  
 “Preta? Bastarda!  
 Por que você iria querer ficar com uma crioulinha?”  
 “Essa semente foi erro do passado... se livra!! Deus perdoa minha filha”  
 Mas outro dizia:  
 “Pois, que fique! Tudo na vida tem solução!  
 Ela nem é tão pretinha, ainda dá pra mudar a convicção”  
 Alisaram me a raiz  
 Clarearam o que era escuro  
 Não a minha pele...  
 Mas o que eles chamavam de pensamento turvo.  
 Aprendi que o lado negro da força  
 Não se deve questionar  
 “Deus não gosta disso, torto esse tal de Oxalá”  
 E no meu caderninho negro  
 Colocava o nome de quem fosse pro Diabo levar  
 Capoeira? Sai pra lá!  
 “Sangue sujo é assim mesmo, tem que ter paciência pra purificar”  
 Até que um dia, a hóstia na minha boca não derreteu...  
 Perguntei porque me sentia mal assim  
 Em nome de qual Deus?  
 Se minha mãe dizia ter eu o sangue ruim de meu pai preto  
 Preta serei!! É a cor que tenho por dentro!!  
 Sai de suas senzalas!  
 Você não tem mais um negra, que de branca estava fardada  
 Finalmente entendi a luta...  
 E que meu medo o Diabo carregue  
 Escrevi no meu caderno negro o nome de cada um que já fez eu me envergonhar da cor da  
 minha pele!  
 Mas troquei a capa  
 Botei umas das suas cruzes disfarçadas  
 Pra que toda sua ignorância seja pregada  
 Bem longe de mim!!  
 Cabelo crespo é assim  
 E não é ruim!  
 Ruim é você achar

Que bom mesmo é clarear  
Tirar da veia o sangue que passa  
Em nome de uma brancura santificada  
Passei uma vida inteira envergonhada  
Mas sou assim!  
Ninguém mais tira isso de mim  
Sou preta sim!  
Às vezes demora pra gente entender  
Que se você não lutar  
Ninguém luta por você  
Mas avisem:  
Em suas igrejas e catedrais  
Que a negra agora chegou virada em Oxalá Deus pai  
Para enfim abrigar em seu coração um pouco de paz!

(FELIX, 2016, p. 41, 42).

**Cansada**

Um dia ele me disse  
“Isso que você faz, não é poesia!”  
Confesso que custei a entender  
O que ele quis dizer  
Mas eu parei para pensar...  
Pequena que me senti  
Eu me coloquei no meu lugar  
E me lembrei de quando  
A noite  
Eu ando apressada  
Olhando pros lados  
Desesperada  
Com medo de encontrar  
Um homem  
E ser estuprada  
Invadida  
Arrombada  
Violentada  
Meto a chave no portão  
Com medo de polícia ou de ladrão  
Eu já penso:  
Entrego a bolsa?  
O celular?  
Grito desesperada?  
Spray de pimenta?  
Paulada?  
Adentro...fraca!  
Eu tô cansada  
Ali... eu fui poesia.  
E quando suas palavras  
Me dilaceraram  
Me maltrataram  
Me humilharam  
E eu chorei de novo  
Mais um pouco  
Senti nojo  
De mim  
De você  
De te querer  
Desequilibrada  
Me enchi de cachaça  
Perturbada  
Por que as pessoas  
Tem medo de amar?  
Se sem amor a vida é nada  
Não entendo seu jogo de palavras  
Que mente

Dizendo que sente  
Displicente  
Eu inconsequente  
Acredito sempre  
O que se passa... o que se passa na minha mente?  
Eu tô cansada  
Ali... eu fui poesia.  
E quando no trabalho me usurparam  
A vida  
A humanidade  
Burguesia covarde  
Almoçando minha identidade  
Calculando minhas vontades  
De ir ao banheiro  
Pausa lanche  
Pausa cigarro  
Estava sempre atrasada  
Correndo em direção do nada  
Prostituta mal paga  
Surtada!  
Eu tô cansada  
Ali... eu fui poesia  
E quando você olha pra minha cara...  
Com esse seu desdém nojento  
De escola bem paga  
Faculdade pública  
Que pra você sai tão barata  
É para os que não têm  
Que ela sai cara  
Pago a conta da sua família  
Seus carros  
Seus empregados  
Minha vontade  
É feito bomba  
Explodir tudo  
Assassinar esses corruptos  
Colocar a cabeça deles na praça  
Pendurada!  
Ser manchete de terrorista  
Exposta em cada banca de esquina  
Amordaçada  
Eu tô cansada.  
Ali... eu fui poesia  
...  
É... talvez eu não faça nada  
Essa minha poesia barata  
Faltando lirismo acadêmico  
Em minhas rimas  
Que são agressivas o tempo inteiro  
Eu tô cansada.

Certo está você  
Não faço poesia  
Mas quem sabe te faço entender:  
É ela quem me faz todos os dias  
E antes que você, da nossa conversa, enjoe  
Eu que te pergunto... você já foi poesia hoje?

(FELIX, 2017, p. 35, 36, 37, 38).

## Cotidiano

Um dia eu peguei todo “gostosa” e “gatinha”  
 E coloquei em minhas panelinhas  
 Separei a dedo o cinismo do que era ou não coisa de menina  
 3 pitadas de recalque, 2 doses de mal amada  
 Em fogo alto do meu temperamento opaco  
 Cozinhei cada mau trato  
 Deixei em banho Maria todas as vezes que você disse que ninguém me queria  
 Esperei de 20 a 30 anos pra descobrir que era tudo mentira  
 Pequei a sobra que tinha na cozinha, fiz sua marmitta  
 Vesti qualquer roupa que eu tinha  
 Estavam dobradas ao lado de todas as minhas bonequinhas  
 Me perfumei da desobrigação de não ser mãe ainda  
 E dentre todos os tipos de casamento  
 O calçado escolhido foi solteirice e desapego  
 Achei que na bolsa tinha muito peso  
 Terei dela então todas as vezes  
 Que na cara, você me apontou o dedo  
 E sai... mas não sem antes riscar um fósforo  
 Botei fogo na casa e em todo remorso  
 Da louça que eu sei que você não lavaria...  
 E do cansaço que eu sentia todo dia a beira da pia  
 Não sobrou nadinha  
 Tudo bem... nunca fui boa em brincar de casinha  
 Fui ao seu encontro  
 Quem me viu na rua  
 Pode jurar que eu parecia um ser novo  
 Empoderada, dona do tom de minha risada  
 Te encontrei e te entreguei todo o sentimento requentado  
 Das vezes m que você só quis me comer  
 E o que eu precisava mesmo era de um abraço  
 Te alimentar foi uma experiência sem igual  
 Ainda me lembro você ao meu lado  
 Passando mal  
 Vomitando toda sua moral  
 Da bolsa tirei a verdade  
 Que te cortou feito faca  
 Decidi acabar de vez com a nossa história, tão rasa  
 Depois vi suas injúrias escorrendo pela vala  
 Enquanto eu me despedia em meio a morte já anunciada  
 E não foi surpresa, e eu já dizia  
 Que te vi com outra na sua missa de sétimo dia  
 Já eu... estava sozinha  
 Sorridente, quem diria!  
 Eu fui feliz quando não precisei ser a mulher da sua vida  
 Porque na verdade, sempre fui a mulher da minha.

## **Raiz**

No país da miscigenação  
 Brasil, que devia ser de todos  
 Ainda há exclusão.  
 Não importa a cor de sua pele  
 Ou como é seu cabelo  
 Somos todos negros!  
 Respeito por aqueles que vendidos como mercadoria  
 Aqui chegaram  
 Tirados de suas famílias  
 Feito objetos foram carregados  
 Nos negreiros mar adentro  
 Esquecidos do amor alheio  
 Nossa raiz  
 Eles são nossa história  
 Em cada veia dessa cidade pulsa sangue de guerreiros  
 Esquecidos pelos livros de história  
 Nem a abolição nos deu perdão  
 Anos se passaram e eu não vi o fim da escravidão...  
 Para nossa dor não teve indenização  
 De ser julgado por estar fora do “padrão globo de televisão”  
 Até quando a juventude negra periférica continuará sendo exterminada?  
 Até quando a mulher negra vai sempre representar a empregada?  
 Até quando eu terei de ouvir o termo “cabelo duro”?  
 Até quando verei meus irmãos serem perseguidos pela polícia a noite, no escuro?  
 Que minhas palavras pesem mais que as chibatadas  
 Nas costas de trabalhadores forçados  
 Hoje os capitães do mato são as empresas privadas  
 Não quero mais o baque surdo da tortura que já vivenciamos por aqui  
 Tapa na cara, enquadro  
 Responde...como é possível sorrir?  
 Não somos a Globeleza  
 Brasil não é só carnaval!  
 Eu não aceito a prostituição de nossas crianças como quando os colonizadores acharam que  
 éramos só quintal.  
 Do roubo do nosso ouro, queremos vingança  
 Para cada Pau Brasil arrancado  
 Ensino o que foi Palmares a uma criança  
 Pro sangue do índio derramado  
 Pra cada negro espancado  
 Só me reforça que a luta é diária  
 Tenho a força de Dandara  
 Nossa coragem jamais será colonizada!

(FELIX, 2017, p. 53, 54).

**Donzela**

Ele disse que vinha  
Chegou cheio das promessas  
Foi companhia certa  
Abriu a porta do carro  
Entregou flores  
Me deu abraços  
Fez juras curtas de amor  
Me envolvi  
Quis sentir o sabor  
A noite nós dois  
Juntinhos  
Corpo e amor.  
No dia seguinte mensagem  
Bela dama, me chamava  
Criei coragem  
Achei que amar  
Não tinha perigo  
Me joguei no precipício  
Logo menos ele disse  
Que eu não o enchesse com tantas tolices  
Que estava ocupado demais, para as minhas meninices  
Mediu o tamanho de minhas roupas  
Disse que se me comportasse seria boa esposa  
Me deu anel de compromisso  
Não ouvia mais minhas histórias  
Ejacula sem amor  
Só discórdia  
E eu pensei em ir embora  
Me senti mulher fraca, que só chora  
Mas ele pediu perdão na hora  
Eu perdoei  
Juro que o amei  
Com ele no altar me casei  
Ele se mostrou dono de vícios  
O pior deles era me tratar feio um lixo  
E eu aceitando qualquer coisa, como abrigo  
Um dia, eu irritada  
Com falta de amor, desesperada  
Pedi respeito, vida ingrata  
Ele me deu um tapa na cara  
Disse que me sustentava  
E que eu ficasse calada  
Retruquei a altura  
Disse que não era sua dama  
Ele disse: vagabunda!

E depois de tanto choro  
Gelo no rosto  
Olho roxo  
Eu ainda ali fiquei...  
Me perguntando onde errei  
Com um bebê no colo, esperando no ventre o outro que vem  
Até que em estranho dia  
Ele chegou com outra Maria  
E fez em minha cama o que queria  
Eu ouvia os gemidos  
Dela, dele  
Como se houvesse amor, íntimos  
Eu esperei ela ir embora  
Tranquei tudo, joguei a chave fora  
E pedi explicações, mesmo mentirosas  
Com um soco bem dado  
Ele encerrou meu questionário  
E eu insisti, ele contrariado  
Foi tão grande a surra  
Que já estava inclusive nua  
Quando me dei por mim  
E como um golpe de misericórdia  
Acertei lhe quando ele ia saindo pela porta  
O que aconteceu depois disso...não mais vi.  
Gostava tanto de flores  
Que hoje elas enfeitam  
Todo jardim do fim  
Pra quem só queria ser donzela  
Morri feito indigesta  
Em nome de qual amor todos os dias é o nosso fim?

(FELIX, 2017, p. 45, 46, 47).